RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

In sta casseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananse, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo,

2

FEBBRAIO

1954

FRATELLI BOCCA EDITORI MILANO-ROMA

RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

Anno III - Numero 2 - Febbraio 1954

Sommario

FRATELLI BOCCA EDITORI MILANO-ROMA

Per un cinema nazionale

Esattamente un secolo fa — il 28 dicembre 1853 — Flaubert scriveva in una lettera a Louise Colet queste parole: « *... Hai mai osservato come è stupido in materia artistica tutto quello che è* potere? *Questi eccellenti governi* (*monarchie o repubbliche*) *s'immaginano che basti fare un'ordinazione per essere immediatamente accontentati; istituiscono premi, borse d'incoraggiamento, accademie, ma dimenticano poi una cosa, una piccolissima cosa, senza la quale nulla vive*: l'atmosfera.

Ci sono due specie di letterature: *quella che chiamerei nazionale* (*è la migliore*), *e quella letteraria, individuale. Perchè ci sia la prima è necessario che nella moltitudine ci sia un fondo di idee comuni, una solidarietà* (*che oggi non esiste*), *un legame; e per la piena fioritura della seconda, ci vuole la* libertà. *Ma che cosa si può dire, oggi, e di che si può parlare?* ».

Applicate queste considerazioni al nostro cinema del dopoguerra e ne potrete constatare tutta la giustezza. Il cinema, infatti, per la sua natura e struttura è particolarmente sensibile all'atmosfera *e ne registra, ancor più che qualsiasi altra forma d'arte, le variazioni con un'immediatezza e una precisione singolari. D'altra parte il fatto stesso che per la creazione di un film il regista abbisogna dell'apporto collaborativo di un gruppo piuttosto vasto di persone* (*dagli sceneggiatori all'operatore, dagli attori al musicista e allo scenografo e al costumista*) *implica fra queste un fondo di idee comuni, una solidarietà, un legame, un clima, insomma, per il quale è possibile un'intesa sul piano artistico. Si aggiunga, aspetto determinante, l'influenza del produttore, colui cioè che assume l'impresa finanziaria, tutt'altro che indifferente ai valori* « *culturali* » *del film e che rappresenta in definitiva due esigenze da conciliare nel proprio interesse. La prima riguarda i gusti e le aspirazioni della massa* (*del pubblico*), *che egli tende a soddisfare per raggiungere il mag-*

gior successo economico possibile, la seconda le ideologie politiche e morali, gli interessi, gli scopi dei gruppi dirigenti di cui egli pure è partecipe. E' chiaro che se non esiste un'atmosfera comune a tutto il paese i singoli interessi morali e materiali dei diversi gruppi verranno a contrastare e non sarà possibile l'esistenza di una cinematografia nazionale che esprima veramente la viva cultura del popolo.

Negli anni immediati alla guerra questa cinematografia nazionale è sorta da noi (il «neorealismo», al di fuori di ogni accademica discussione, più o meno alla Don Ferrante, ha questo significato) perchè la lotta per la libertà, la pace, il rinnovamento sociale avevano stabilito fra tutti gli italiani un fondamento comune: l'esigenza, cioè, di considerare gli avvenimenti, le fortune, i drammi, i dolori dei singoli individui, dei gruppi, delle classi e dell'intero popolo, non distaccati dalla struttura della società nella sua dialettica storica. Il realismo di film come Roma, città aperta, Sciuscià, Caccia tragica, Il sole sorge ancora, In nome della legge, Il bandito, Anni difficili, Ladri di biciclette, La terra trema, Miracolo a Milano *(per citare così alla rinfusa i primi titoli che vengono alla mente) sta tutto qui, pur nel loro differente valore, nel centrare più o meno quella esigenza fondamentale, ognuno espressione di una diversa poetica, taluni già con quei vizi che dovevano sfociare più tardi nel «cronachismo», in un populismo di maniera dannunzieggiante, in un misticismo d'accatto. Ma è certo che nel realismo del nostro cinema c'era e c'è ancora, seppure assai affievolita, questa impostazione fondamentale da cui è sorta un'intuizione stilistica che ha dato a quei film un carattere nazionale inconfondibile, ammirato in tutto il mondo. Le possibilità in senso realistico del mezzo espressivo cinematografico venivano sfruttate al massimo col rifiuto di tutte le vecchie convenzioni e finzioni.*

L'attuale crisi del neorealismo, potremmo dir meglio della cinematografia nazionale, è conseguenza della frattura prodottasi nel paese a causa della politica democristiana che tende sempre di più a rarefare quell'atmosfera *comune indispensabile per l'esistenza di un cinema veramente nazionale.*

Perchè fioriscano comunque opere eccezionali, individuali o di piccoli gruppi, dei quali è più giusto parlare a proposito di un fatto complesso come il cinema, ci vuole la libertà, come dice Flaubert. Tanto più necessaria quando tra i gruppi che detengono il potere e gli artisti non c'è concomitanza di ideali. Se non che in dispregio della Costituzione non solo è stata mantenuta la censura

sul cinema, ma si è venuta inasprendola escogitando molte altre forme di intimidazione ideologica e di corruzione (tale deve definirsi il modo con cui si è applicata la legge sul rimborso della tassa erariale e sui premi). Che in questo clima di mancanza di libertà per gli artisti (Che cosa si può dire, oggi, e di che si può parlare?) *il cinema possa prosperare come fatto industriale — provvisoriamente — e soprattutto che la speculazione trovi un fertile terreno, nessuna meraviglia: gli euforici panorami a base di miliardi non servono certo a coprire la realtà dello spettacolo cinematografico che si avvia sempre più al livello del baraccone e il progressivo esaurirsi della nostra migliore produzione.*

Tocca ai cineasti più responsabili, alla parte più avanzata del nostro pubblico battersi, anche in questo settore, sostenendo con tutte le forze e con tutti i mezzi il cinema nazionale (neorealismo) e nello stesso tempo esigere che la Costituzione venga rispettata e sia garantita agli artisti una piena libertà.

Oggi, a un secolo di distanza non vogliamo nè possiamo concludere con Flaubert: « Andrà sempre peggio, lo auguro e lo spero. Meglio il nulla che il male, la polvere che la putredine. E poi si rinascerà! l'aurora splenderà nuovamente. Noi non ci saremo più, ma che importa?... ».

Le polemiche in difesa del neorealismo non sono di natura grettamente politica, come qualcuno crede o finge di credere, ma di ordine squisitamente culturale anche se, come è ovvio, il battersi per un certo orientamento della cultura implica, in senso elevato, una posizione politica. Scegliere, ad esempio, tra De Sanctis e Padre Bresciani — ammessa per assurdo la possibilità di una scelta — non vuol dire anche prendere un determinato atteggiamento politico? E certo è atto politico difendere la migliore tradizione della nostra cultura, che è laica e progressiva, ma su un piano ove possono incontrarsi uomini di differenti e opposti partiti che si muovano nell'ambito, direi, di quello che è lo spirito della Costituzione repubblicana.

Il neorealismo non solo svolge la migliore tradizione, anzi l'unica valida, del nostro cinema (da Sperduti nel buio *e* Assunta Spina *a* 1860, Uomini sul fondo *e* Ossessione) *ma si riallaccia a quell'indirizzo della nostra letteratura che si muove secondo la direzione additata da De Sanctis:* ricerca degli elementi reali di esistenza dello spirito italiano, *e che rappresenta il ripudio di ogni accademismo e formalismo e il superamento dello stesso «verismo».*

Del primo il medesimo De Sanctis scriveva che « in una società corrotta e ipocrita lo stile è diretto a coprire il nudo, e lo scrittore è tanto più gradito, quanto è più elegante ». A proposito del secondo osservava: « A noi non basta che una cosa sia vera, vogliamo che sia reale. E non basta ancora. Siamo secolo adulto, e già di gran tempo non restiamo più alla vita quale ci si mostra nella sua superficie; vogliamo guardare il disotto, la causa che la produce. E non ci contentiamo più degli dei, delle influenze celesti, e neppure de' fenomeni della coscienza. Noi siamo ancora troppo vicini, i nostri posteri rideranno di tutte queste spiegazioni psicologiche, e le diranno anch'esse superficie, a quel modo che noi ridiamo degli Dei d'Omero e chiamiamo superficiali quelle spiegazioni ».

Con questo spirito Egli, rivolto ai giovani ammoniva: « ...il momento della nuova arte non è più contemplazione, il pensiero impotente di Amleto, ma è azione, è il Faust rifatto giovane; e dico che il motto di un'arte seria è questo: poco parlare noi, e far molto parlare le cose, " sunt lacrimae rerum ". Dateci le lagrime delle cose e risparmiateci le lagrime vostre! ».

Non è chi non intenda quanto importante sia per la nostra cultura difendere il neorealismo e da quelli che possono dirsi gli ostacoli di ordine « oggettivo » (censura, legislazione cinematografica ecc.) e dai pericoli « subiettivi » tra i quali, principalissimo, quello di cadere o ricadere in « un verismo gretto che si limita a descrivere la bestialità *della così detta natura umana » (Gramsci) o in un cronachismo che polverizza la realtà snaturandola.*

Sulla vitalità del cinema neorealista non c'è da aver dubbi, qualunque siano gli sbandamenti e le difficoltà che dovrà superare, perchè esso risponde a un'esigenza più profonda che non siano una scuola artistica o un movimento legato a singole personalità; e questa esigenza è rappresentata dall'indirizzo della cultura, dal movimento stesso della storia che si può sforzarsi di camuffare, ma che non è possibile arrestare.

Luigi Chiarini

Musica e film[1]

Un critique suisse, c'est-à-dire appartenant à un pays où la statistique se colore quelquefois du charme de la plaisanterie, a écrit, en février de cette année, que si l'on collait bout à bout toute la pellicule de film impressionnée depuis l'invention du cinéma, on pour rait faire trois cent quatre-vingt fois le tour du monde.

Je ne conteste absolument pas ce chiffre, mais je veux, comme humble contribution à la statistique, proposer à ce savant de faire un autre calcul: celui des pages imprimées en matière de théorie du cinéma. Je ne doute pas que la distance de la terre à la lune ne soit aisément franchie.

On purrait croire que depuis la réalisation du fait, la question du cinéma sonore soit aujourd'hui réglée et qu'on admette, aprés tant de batailles anciennes autour du muet et du parlant le principe que le son est une partie extrêmement importante du phénomène filmique. Or, si l'on pouvait disposer d'une courbe d'opinion relative à cette question, on s'apercevrait avec une certaine stupeur que les points les plus bas de cette courbe correspondraient précisément à ceux qui considérent le son comme un des éléments fondamentaux du cinéma. Il y a pluiseurs raisons objectives à cet état de méconnaissance du problème: nous tâcherons d'en dégager quelquesunes.

Disons tout de suite que le musique et le cinéma d'aujourd'hui suivent un parcours exactement opposé.

Les musiciens, depuis le début du XXe *siècle, ont fait éclater l'univers formel d'une tradition établie depuis plusieurs centaines d'années, et ont mis au jour peu à peu un nouveau monde; ils ont fait apparaître une nouvelle conscience encore informulée de l'éspace musical et de ses lois.*

Les cinéastes, dans le même laps de temps, ont suivi le chemin inverse: partis du monde brisé, féérique, halluciné, gratuit, exaspéré de la première et de la deuxieme époque d'avant-garde, ils

(1) Questa conferenza fa parte d'un Corso Internazionale sulla Musica Contemporanea organizzato dalla Televisione Francese e svoltasi alla Sorbona nel Maggio 1953.

sont aujourd'hui solidement amarrés aux rivages du Réel physiologique.

Si l'on ne distingue pas clairement cette double courbe de croissance des deux arts, on ne peut rien comprendre à la situation paradoxale du cinéma sonore contemporain.

Lorsque j'entends décrire les étapes actuelles de la recherche dans le monde des images sonores, il me revient à la mémoire que les mêmes termes saluèrent, à la fin de la première guerre mondiale et dans la décade qui suivit, les efforts de ces pionniers éclairés de l'avant-garde française, puis européenne du cinéma: Louis Delluc, Germaine Dulac, Abel Gance, Jean Epstein, Viking Eggeling, Walther Ruttmann, Hans Richter, Man Ray, Cavalcanti.

Tous ces cinéastes, et beaucoup d'autres, ont vécu à Paris entre 1909 et 1919. Transportons-nous par le souvenir dans cette ville sans salles d'exclusivité, sans permanents, où les exploitants visionnaient jour et nuit les films du monde entier, et où il était inutile de chercher dans un journal la moindre ligne consacrée au cinéma. Et voilà que des hommes s'y mettent en marche, pleins du feu de cette découverte que le cinéma n'était pas le cinéma mais un art. Que vont-ils faire dans cette ville qui, cette saisons-là, est celle des *Mamelles de Tirésias* et de *Parade*, des grandes *Baigneuses*, des *Arlequins* et des *Natures mortes à la guitare?* Ils étouffaient, ils se devaient de parler de faire des prosélytes, et ce fut l'explosion.

Delluc fut vraiment le conducteur, le prophète que le cinéma attendait: chacun de ses articles était un bulletin de victoire marquant, film après film, les étapes de la découverte et de l'initiation aux règles du nouvel art. Ces hommes neufs aux jeux neufs, qui n'avaient jamais vu une caméra de près, allaient se forger une vision toute nouvelle du cinéma car, pour ces pionniers, de telles recherches dans le domaine de l'image visuelle étaient les prémisses d'un art nouveau. Mais quelles avaient été les toutes premières phases de leur initiation? Tâchons de les résumer brièvement.

* * *

Tout d'abord, le cinéma fut un moyen photographique de reproduire le mouvement mécanique de la vie. La vision d'un train arrivant en gare suffisait à la satisfaire, sans songer qu'en elle résidait, caché, un apport nouveau offert à la sensibilité et à l'intelligence.

La captation du mouvement-vie envisagée comme simple repro-

duction photographique devint bientôt, avant tout autre effort, un ersatz du théâtre. On groupe des photographies animées autour d'une action composée et fictive, abandonnant l'angle-vie pour envisager seulement l'angle scénique ou littéraire. De déduction en déduction, de confusion en confusion, plutôt que d'étudier en elles-mêmes les conceptions du mouvement, de l'image et de son rythme en leur valeur intrinsèque, on assimila la théâtre à un spectacle photographié. On le considéra comme un moyen facile de multiplier les épisodes et les décors, de renforcer et de varier des situations dramatiques ou romanesques. Les années passèrent, perfectionnant les moyens d'exécution; l'anecdote fut enveloppée de formes réalistes et les sentiments ramenés à des proportions strictement *vraies*. La logique d'un fait, l'exactitude d'un cadre, la vérité d'une attitude constituèrent l'armature de la nouvelle technique cinématographique. De plus, avec la composition, la mesure expressive intervenant dans l'ordonnance des images, le monde des sentiments se développa dans une charpente de plus en plus structurée. Les tableaux ne se succédaient plus les uns après les autres, simplement reliés par un sous-titre, mais bien articulés dans une construction psycologique cohèrente.

A ce moment, l'action de l'avant-garde commença.

Les permiers essais furent entrepris de photographier l'inexprimè l'invisible, l'impondérable, l'âme humaine, le « suggestif » visuel ressortant de la précision photographique. Au-dessus des faits, une ligne de sentiments se dessina harmonieuse, dominant gens et choses. Il sembla puéril de placer un personnage dans une situation donnée, sans évoquer le domaine de sa vie intérieure, et l'on ajouta à ses gestes la vision de ses pensées, de ses sentiments, de ses sensations. Par ce procédé, on joignait pour la première fois à la reproduction des faits précis d'un drame un effort de description des impressions intérieures multiples et contraires des héros (1).

(1) C'est là sans doute le caractère essential qui marque le départ de l'école française, qui la sépare du cinéma américain de la même époque auquel elle a emprunté par ailleurs d'innombrables procédés. Dans les réalisations américaines de cette période, les scénarios, les découpages le rythme, le jeu des acteurs, le contenu nominal de chaque image, tout pouvait être intensément emouvant, d'une tristesse ou d'une gaîtè parfaite, mais l'objectif qui avait enregistré et qui trasmettait ces émotions restait le même: impersonnel, absolument froid, toujours égal à lui-même, comme incoscient et étranger à ce qu'il racontait. Qu'on ne voie pas là une critique, mais la constatation de deux tendances qui se rattachent peut-être à la différence des cultures. On a l'impression que le monde anglo-saxon reproche à l'objectif de cette époque comme une faute ou une faiblesse de perdre son sang-froid, d'abandonner sa position impassible pour épouser momentanément l'émotivité de tel ou tel personnage.

Au moyen de ce nouveau mode d'expression, une dualité intervenait qui, pour rester équilibrée, s'adapta à la cadence d'un rythme, au dynamisme et à la mesure de l'image. Mais les chercheurs de cette époque firent encore un pas en avant, le pas décisif, celui qui libérait l'action filmique de tout ressort psychologique en le confiant à l'invisible, au mouvement abstrait en dehors de la personne humaine. Ce fut le cinéma qui devait s'appeler *pur*.

Il fallait que l'image parût non seulement vraie aux yeux de l'esprit, mais encore belle au regard désintéressé. Or, l'expérience montrait que certaines formes se représentaient mal à l'écran, tandis que d'autres, au contraire, y apparaissaient embellies, devenues plus émouvantes par une mystérieuse transformation. Et cela d'ailleurs indépendamment du sens dramatique qui pouvait être attribué à ces apparences. Ainsi on commença a parler de « cinéma pur » et de la vertu singulière de certains aspects du monde qui possédaient une si étrange affinité avec la machine cinématographique qu'ils se trouvaient toujours représentés par elle avec avantage. Louis Delluc décida d'appeler photogénie cette secrète qualité des phénomènes que le cinéma transfigurait favorablement. A la vérité, selon une très juste remarque d'Epstein, photogénie et photogénique n'étaient encore que des mots qui désignaient vaguement une fonction encore mal définie. Les objectifs continuaient à chercher au petit bonheur la chance, et cette quête des cinéastes d'avant-garde piétinait devant un mystère. Cependant, peu à peu, il apparut aux metteurs en scène et aux opérateurs qui s'intéressaient à leur métier que la photogénie dépéndait, non pas peut-être exclusivement, mais en général et à coup sûr, du mouvement, mouvement soit de l'objet cinématographié, soit des jeux de lumière et d'ombre dans lesquels cet objet se trouvait présenté, soit encore de l'objectif. La photogénie paraissait surtout comme un fait de la mobilité. Ainsi le mouvement, cette apparence que ni le dessin, ni la peinture, ni la photographie, ni aucun autre moyen ne peut reproduire de façon visible, s'averait justement comme la prémière qualité esthétique des images à l'écran.

Pour la première fois, les personnages n'étaient plus les seuls facteurs de l'oeuvre, mais encore les objets, les machines, la longueur des images, leur composition, leur cadrage, leur accord. Rails, locomotives, chaudières, roues, manomètres, jouaient par l'image, composant un drame nouveau. La fixation des objets à travers des trames, l'isolement d'un petit détail, faisaient souvent disparaître

complètement ces objets. Seuls restaient le rythme et la composition. Insensiblement, l'affabulation narrative, le jeu de l'artiste perdaient de leur valeur isolée au profit d'une orchestration générale faite de plans, de cadrages, d'angles de lumière, de proportions, d'oppositions.

« *Dépouiller le cinéma de tous les éléments qui lui sont impersonnels, trouver sa véritable essence dans la connaissance du mouvement et des matières visuelles, tel est le nouveau mot d'ordre* ».

C'est une phrase de Germaine Dulac, écrite en 1924. Ne pourrait-on pas, par une simple transposition de mots, y retrouver la définition des buts de la recherche musicale contemporaine? « *Dépouiller la musique de tous les éléments qui lui sont impersonnels, trouver sa vèritable essence dans la matière sonore, tel est le chemin que suit le langage musical contemporain* ».

* * *

Le *cinéma pur*, cependant, avait atteint un de ses points culminants dès 1919 grâce au peintre suédois Viking Eggeling et à son ami l'Allemand Hans Richter, qui, au moyen du dessin, réalisèrent les premiers films non figuratifs. Ces deux jeunes peintres étudièrent Berlin, « la force expressive des différentes formes simples selon leurs différentes positions, leurs proportions, leur nombre et leurs efforts rythmiques », les variations d'un thème formant ainsi de longs rouleaux qui rappelaient un développement musical.

L'unique film de Eggeling: *Diagonale Symphonie*, est un premier essai de mouvement de lignes autour d'une diagonale qui sert de contrepoint. Après la mort de Eggeling (1925), Richter poursuivit seul ses recherches qui, comme il l'a dit lui-même, n'étaient pas abstraites, mais essayaient, par des formes dessinées non figuratives, d'exprimer cinématographiquement une autre vérité.

Pendant ce temps, un autre peintre allemand, Walther Ruttmann, s'intéressait au jeu des formes abstraites traitées cinématographiquement, et tournait de courts films qu'il intitulait *Opus 1*, *Opus 2*, *Opus 3*, et qui ne présentaient qu'une lointaine analogie avec les films de Eggeling et Richter.

Ces essais de l'école d'avant-garde allemande méritent d'être rappelés, car c'est à ces chercheurs que nous devons les recherches de sonorisation des nouvelles formes découvertes à travers les expériences visuelles.

Quatorze ans après la *Diagonale Symphonie* et après que Ruttman eût essayé de donner graphiquement l'illustration musicale de morceaux de musique classique, un autre Allemand, Oskar Fischinger, se consacrait à la réalisation graphique de la musique, réalisant des *Etudes*, la *Composition en bleu*, l'*Apprenti Sorcier* de Dukas, la *5ème Danse Hongroise* de Brahms, et plusieurs autres films musicaux à Berlin.

Parallèlement aux travaux du Suisse Rudolf Pfenninger, Fischinger imagina le son stéréoscopique, le son dessiné. En dessinant directement sur la pellicule des formes susceptibles de stimuler la cellule photoélectrique, on obtient des sons absolus qu'aucun instrument, qu'aucune voix humaine, qu'aucune cause naturelle n'a émis ou ne pourrait émettre. Un nouveau monde acoustique peut être ainsi réalisé par des moyens artificiels.

Pfenninger syncrétisa ce son pur avec la bande dessinée qui représentait ou bien le film graphique de ces sons, ou bien des sujets figuratifs prenant ainsi une nouvelle profondeur.

Toujours dans le domaine expérimental, Abrahamov et Voinov, en Russie, perfectionnèrent le son dessiné, et aux Etats-Unis, les frères Whitney, John et James, poussèrent ces expériences jusqu'au bord de l'inconnu sonore, obtenant des sonorités, des harmonies, des rythmes et des bruits « d'un autre monde ».

Mais ce furent là des essais expérimentaux destinés à rester limités à l'univers minuscule des laboratoires et dus à l'enthousiasme de chercheurs isolés qui n'eurent jamais la possibilité d'entrer en contact avec le grand public. Ces recherches du son stéréophonique, qui continuent tout au long de l'histoire du cinéma jusqu'à nos jours à travers les essais passionants, mais tout à fait isolés du très grand chercheur canadien Norman McLaren (1) sont restés pour ainsi dire inconnus de la grande masse des spectateurs.

Nous sommes aux environs de 1930. A l'âge de trente ans seulement, et alors qu'on mettait en lui le plus d'espoir et le meil-

(1) Pfenninger avait, dès 1930, réalisé, grâce à l'enregistrement photographique des *sons dessinés*, son film *Tonendehandschrift*. Les Russes s'intéressaient sporadique ment au même procédé et les Américains l'ont redécouvert récemmnt, mais à MacLaren revient le mérite de l'avoir perfectionné, exploité, fait entrer dans la coscience comune. Il a mis point, à la verité, deux procédés différents, dont l'un prolonge celui de Pfenninger. L'invention propre de McLaren, c'est d'avoir renoncé à l'enregistrement et d'avoir écrit directement sur l'étroite piste sonore une musique synthétique libérée de la nécessité expérimentale comme des lois ordinaires de l'acoustique. Ce procédé ne se prête guère au son soutenu, ni aux reprises de la ligne mélodique. Il excelle dans le son court, sec, percutant, qui gratte l'oreille, avec des reprises cocasses et des temps morts, dans les rythmes rapides, savants même, mais dépour-

leur, le cinéma muet vient de recevoir un terrible coup de poing en plein visage qui le met groggy: l'invention de la colonne sonore.

La *parole* s'empare de ce réel cinématographique qui avait à peine conquis sa liberté et le reconduit immédiatement à sa dimension psychologique, à la structure du quotidien. Tout malentendu est supprimé: à partir de 1930, le cinéma prend — peut-on dire de ses premiers essais sonores — la terrible clarté que nous lui connaissons aujourd'hui.

Chaque fois que la parole s'empare du réel, et elle le fait tous les jours, par l'acte même de son existence, elle *affirme*: aucun doute n'est possible sur ce qu'elle veut, sur les valeurs qu'elle tend à nous imposer. Cette parole, qui n'est pas celle des poètes, qu'on pourrait bien appeler imitative faute de mieux, calquée sur l'usage, et qui, elle, trahit, le rêve et le réel, devient la proie de tous les marchands de mots; cette parole devient au cinéma la seule monnayable, charrie avec elle un univers dans lequel la médiocrité générale peut, en fin de compte, triomphalement s'installer.

Il faut dire copendant que quelques-uns des plus grands réalisateurs et théoriciens du cinéma avaient rêvé, dès l'origine de la colonne sonore, à toutes ses possibilités d'expression. Grierson, dans ses *Essais* élaborés pendant les premières batailles pour l'affirmation de l'école documentaire britannique (1930-1933) consacrait des chapitres passionnants au problème de l'utilisation créatrice du son. « Il ne s'agit pas d'exploiter la faculté du film de reproduire en synchronie les mots prononcés par les acteurs. Au début, c'était une nouveauté suffisamment intéressante que d'entendre parler et chanter les ombres, ou rissoler le jambon et les oeufs dans la poële. Mais, si vous observez bien, vous découvrirez que le microphone, ainsi que l'appareil de prise de vue, peut faire beaucoup mieux que de reproduire les bruits naturels et que la moviola a devant soi autant de possibilités nouvelles que la table de montage à l'époque du film muet. Même si nous le considérons comme un simple tran-

vus de souffle. Cette musique donne le rythme, le ton, le style. C'est à l'image, c'est aux couleurs de se plier à elle. Une seule servitude: la nécessité d'exécuter 24 images par seconde. Pour le reste, un seul artiste y suffit, au lieu que le dessin animé, avec ses intervallistes, son personnel de forçats, sa complication immense, se fait au rebours de l'art de divertissement qu'il veut être. Parallèlement, le dessin animé, celui qui passe par l'étape de la photographie, investit des sommes telles qu'il est condamné à quêter, comme les films de prises de vues directes, sa rentabilité sur la mappemonde, c'est-à-dire à eller chercher le succès dans la médiocrité monotone et pré-établie. Son économie trahit sa mission. C'est le contraire avec le film sans caméra, dont le dessin est fixé par McLaren à l'encre de Chine ou la peinture cellulosique. Il rend le cinéma à l'artiste et à l'homme.

scripteur de matériel brut, le micro doit encore être délivré, comme l'a été la caméra avant lui, de l'esclavage de la scène. Le matériel brut, naturellement, n'a en soi aucune signification. Le film sonore permet de réaliser tous les effets acoustiques découverts par les techniciens de la radio pendant de longues années, mais avec une plus grande assurance, une plus grande précision et une finesse bien plus subtile. Si les sons sont enregistrés sur la pellicule, il suffit d'une paire de ciseaux et d'une bouteille d'acétone pour unir un son à un autre. On peut orchestrer les fragments les plus disparates dans une gamme infinie de ressources. On peut superposer par le mixage un son à un autre. S'il est utile d'entendre ce que les gens disent et de voir les lèvres bouger, rien ne nous empêche d'accepter le principe fondamental à travers lequel chaque fois qu'on peut exploiter le son pour accroître l'effet psycologique complexe de l'image, tout en lui faisant parler un langage esthétiquement indépendant, il faut le faire. L'image et le son doivent être complémentaires et se soutenir réciproquement, mais le son ne doit pas être l'esclave de l'image ».

Hélas! ces très beaux projets restèrent à l'état d'ébauche. Le parlant fit même plus que rejeter le cinéma dans le cloisonnement des nationalités, dans la diversité des idiomes, dans la cacophonie des traductions, dans le labyrinthe des malentendus réciproques, dans la trahison des doublages. Le parlant ramena partiellement la règle de l'imitation théâtrale et littéraire. Devenu sortout un prétexte à dialogue, le film négligea d'une façon définitive la recherche de ses propres moyens d'expression pour user du langage parlé tout fait, dont les vieilles et rigides lois ne peuvent que protéger la forme classique de la pensée (1). La paresse ce mode humain et

(1) Le pensée verbale est lente, parcequ'elle est une symbolique compliquée formée d'éléments abstraits qu'il faut assortir par analyse aux données de la réalité sensible et grouper selon la logique grammaticale, d'après laquelle ils pourront être déchiffrés par l'auditeur ou le lecteur. Non seulement ces opérations d'abstraction, d'analyse, de construction logique exigent du temps pour s'effectuer, mais encore elles interposent entre un spectacle et l'èmotion que ce spectacle peut provoquer un réseau de transmissions traversant la raison et qui constitue une sorte de filtre-frein pour l'émotivité du spectateur.

Aussi quelques réalisateurs ont-ils tendance à introudire dans leurs film de longs passages desquels tout dialogue est exclus au profit du bruitage et de la musique qui, ici, a véritablement son mot à dire. Toute sa puissance de suggestion va accentuer, prolonger l'impression de dépaysement, de rupture avec la vérité photographique que cherche le metteur en scène.

D'autre part, le bruit s'adresse à l'imagination avec une rapidité directe qui ne nécessité pas la mise en branle de la raison critique. L'image et le bruit agissent en ce cas de façon synchrone, atteignant simultanément leur représentation mentale.

Epstein, peut-être le plus subtil des chercheurs et des théoriciens dans ce domaine,

animal de l'universel principe physique du minimum d'action, maintient depuis lors le cinéma dans le lit creusé du discours rationnel et repousse à l'arrière-plan toute autre préoccupation de recherche.

* * *

A partir de ce moment, l'évolution de la recherche cinématographique devient absolument nette: mettre au point d'une façon chaque fois plus complète et plus satisfaisante un instrument *destiné à conserver et reproduire le réel.* Devenue pour la deuxième fois une invention de savants et non d'artistes, c'est dans le désir de refabriquer du naturel que se trouve la clé de son progrès actuel. Le long de la chaîne des opérations qui se déroulent entre l'évènement considéré sur le plan de l'univers cosmique et l'événement considéré dans sa réalisation à l'écran, toute la mise en oeuvre technique joue dans le sens de la fidélité du second au premier. De la définition de l'image aux calculs des objectifs et aux essais de « relief », c'est la similitude et la vérité représentative qu'on veut obtenir.

Quelle sera la dimension sonore de cet univers?

* * *

Avant tout une réalité de fait. On dit: « *J'ai vu un film* » et on dit: « *J'ai écouté un opéra* ».

Les deux différentes façon de dire sont indicatives du rapport des éléments audio-visuels dans les deux spectacles.

A l'opéra, l'élément auditif domine absolument; au cinéma, non seulement ce qu'on écoute se pose au deuxième plan à l'égard de ce qu'on voit, mais parmi ce qu'on écoute la musique vient au dernier rang, après le dialogue et le bruitage (1).

a justement observé qu'un autre avantage inestimable du son est d'être un " détecteur d'espace ". Dans son rôle capital de découvreur de la mobilité, l'instrument cinématographique est aussi capable de révéler des mouvements sonores que des mouvements visuels. Si nous tendons à accorder plus d'intérêt à ces derniers, c'est d'une part que le cinèma se trouve actuellement encore mieux outillé pour les décrire finement, et que, d'autre part, chez l'homme, la vue l'emporte peut-être sur tous les autres sens. Mais le domaine du cinéma intégral embrasse et l'image et la piste sonore, chaque fois qu'il réussit à s'affranchir du grave obstacle constitué par le mot écrit ou prononcé, qui est en lui-même une sorte de pensée sinon figée, du moins infiniment moins élastique.

(1) Honegger nous rappelle que, lorsqu'il y a quelques années un groupe de compositeurs, spécialisés dans la musique de films, élabora pour le *Comité d'Organisation de l'Industrie Cinétographique* un projet de contrat type, qui d'ailleurs ne fut pas pris en considération, on pouvait y lire cette phrase: " *Le nom du compositeur devra être mentionné sur les affiches en caractère au moins égaux à ceux utilisés pour l'ac-*

Non seulement le dialogue doit être perçu avec le maximum de clarté possible, et la musique ne peut ni le dominer ni le confondre, mais l'esthétique réaliste finit par exiger que si par hasard, dans une séquence, une porte s'ouvre ou se ferme, le bruit de la porte aura touyours raison de toute exigence d'expression musicale, fût-ce le *crescendo* le plus impérieux ou la plus fatale des *basses continues*.

Ceci dit, considérons deux hypothèses: celle du meilleur et celle du pire des metteurs en scène.

Le metteur en scène idéal est, à l'égard de ses collaborateurs, ce que le chef d'orchestre est aux exécutants.

Le chef d'orchestre réussit à faire jouer cent personnes comme si chacune d'elles était lui-même. Notre metteur en scène idéal doit, de même, faire agir ses collaborateurs comme il le ferait à leur place: comme s'il avait inventé le sujet, comme s'il était l'auteur du scénario, comme s'il jouait au lieu de ses acteurs, et ainsi de suite jusqu'au collaborateur le plus humble.

Mais voyons maintenant le cas opposé, et malheureusement le plus fréquent. Que demandent effectivement à la musique la plupart de nos metteurs en scène?

Commenços par un genre mineur: le film documentaire.

La partition d'un film documentaire moyen dure quinze à vingt minutes environ. C'est la durée du premier mouvement d'une grande symphonie, de la *Neuvième*, par exemple. Non seulement le musicien doit se plier aux différentes phases de l'image et savoir passer en quelques minutes du plaisant au sévère, du serein au tumultueux, mais encore, comme l'a écrit plaisamment Honegger, il doit sentir l'inspiration le soulever aussi bien pour *la culture du rhododendron* que pour *l'emballage rationnel du camembert synthétique*. Tout en laissant libre court aux impulsions de son génie, il doit cependant surveiller attentivement l'éclosion de ses mélodies, son invention rythmique et harmonique, afin qu'elles coïncident étroitement avec l'angle de prise de vues et l'état d'âme du cinéaste. Cela n'est pas toujours facile. Après le générique (le titre — là où le son est généreux...); l'oreille prend souvent plaisir à suivre un agréable dessin du saxophone ou de la flûte, mais au bout de quel-

teur le moins favorisé". Cela prouve que ces compositeurs ne s'exagéraient pas l'importance de leur participation dans la création des chefs-d'oeuvre cinématographiques. Depuis longtemps ils étaient habitués à l'emploi de parent pauvre.

ques mesures, le son semble se décomposer, s'effondrer piteusement et se métamorphoser en un gargouillis incompréhensible : c'est que le *speaker* va parler. Sa voix, un peu trop forte, domine facilement les borborygmes importuns de l'orchestre, qui ne veut pas céder la place sans se défendre. En effet, s'il y a un bref silence dans le discours, vite une bouffée de musique s'élance pour tenter de regagner le terrain perdu. Mais la voix ne se laisse par faire et la bataille se poursuit tout au long du film, si bien que le pauvre auditeur ne sait plus ce qu'il doit maudire davantage : ou cette musique qui s'obstine ou ce bavard qui raconte interminablement ce que justement les images étalent sous ses yeux.

Et que demandent à la musique les metteurs en scène de films *majeurs?*

D'abord de boucher les « trous » sonores, soit que telle scène soit jugée trop silencieuse, soit que le metteur en scène n'ait pas su trouver dans la réalité un son vrai plausible — même et surtout s'il n'est pas suggéré par l'image.

Plus généralement, la musique se doit de *commenter* l'action. La scène est-elle tragique? Quelques accords de cor ou de trombone vont accentuer la noirceur de l'image. Scène sentimentale? Solo de violon qui rendra plus persuasive la déclaration d'amour du jeune premier.

Ne croyez pas que cette description soit seulement caricaturale. J'ai assisté moi-même des dizaines de fois à cette même scène : dès qu'on passe une copie muette du film, aussitôt achevé le montage, une phrase magique circule dans la petite salle de projection : « ...oui, mais quand la musique sera ajoutée.. »? Dans le film, il y a des points faibles : l'actrice est ici ou là visiblement idiote, il y a des passages absolument incompréhensibles, le dialogue se révèle tantôt fade et tantôt trop vulgaire... « Oui, mais quand la musique viendra... ». Et le musicien est là dans la petite salle avec le sourire d'Orphée, un Orphée qui fera jaillir, aux moments névralgiques où le film est idiot, ou incompréhensible, ou fade, ou vulgaire, le philtre magique qui charme les fauves. Il sourit, comme dans les opéras sourit le médecin menteur rassurant, au quatrième acte, les parents de la victime qui va mourir dans quelques minutes.

Le plus souvent le médecin-musicien arrive trop tard au chevet des films malades, lorsqu'il ne reste plus que la ressource de l'oxygène, c'est-à-dire l'illusion de donner la vie à un agonisant.

* * *

Une des fautes les plus graves que le musicien de film puisse commettre de son côtè est de considérer son univers sonore comme dramatique et expressif dans son essence. Et l'on a vu naître une sorte de langage musico-cinématographique, alliant les moins recommandables des recettes vagnériennes aux suavités pseudo-debussystes. « Redoutable pathos, grâce auquel nombre de musiciens veulent nous prouver — écrivait en 1944 Maurice Jaubert — que si on leur demande le plus généralement de trousser un couplet destiné à faire le tour du monde, ils sont également capables d'exprimer en huit mesures et à grand renfort de cuivres toutes les passions humaines ».

Le musicien de ce film devrait réussir à écrire ses partitions comme si le metteur en scène-même les avait conçues. Il doit (en lui prêtant sa propre technique et son imagination musicale) s'efforcer d'en pénétrer la personnalité jusqu'à découvrir le fond musical qui existe en lui comme en chacun, afin d'en développer les aspects positifs.

Cependant, on peut affirmer que dans la presque totalité de la production contemporaine, le musicien a pour tâche de se plier au rôle de commentateur sonore, c'est-à-dire qu'il doit s'adapter *aux noeuds* rigoureusement établis du discours dramatique du film. Naturellement, cette adaptation est nécessaire même dans les passages dans lesquels, parmi les valeurs d'expression de l'action visuelle et de la musique s'établit ce rapport complémentaire que les théoriciens du cinéma ont appelé « l'association par contraste ». Dans ces cas où musique et vision s'appuient d'une façon indirecte, on parle d'un rapport d'« asynchronisme » entre l'image et le son, rapport qui reçut ses bases théoriques dans les recherches du metteur en scène Pudovkine.

Dans toutes les séquences où se superposent, pour une analogie ou pour un contraste, les images, le dialogue et la musique, s'impose la nécessité de développer le langage musical de façon simple et lineaire, en renonçant aux complexités syntaxiques de la dialectique symphonique qui demandent un développement de longue haleine.

Une des difficultés majeures pour le compositeur d'un tel cinéma naît justement de l'obligation inéluctable dans laquelle il se trouve d'inventer des phrases dont le développement doive s'adapter

à un espace pré-établi, nécessité à laquelle le musicien ne peut satisfaire qu'après un très long et meticuleux entraînement sur le plan technique (1). Cette difficulté se complique du fait de l'interférence continuelle entre l'image et le dialogue des acteurs, qui oblige la musique à des qualités de perceptibilité qui ne doivent jamais nuire à la clarté du langage verbal. Des musicologues assez pénétrants ont fait remarquer qu'aux séquences de cette nature, le contrepoint ne se prête que très rarement, et cela pour des raisons tout à fait en dehors du simple déséquilibre acoustique. Il s'agit d'une raison d'ordre surtout psychologique: le spectateur absorbé par les images et le dialogue ne serait absolument pas en mesure d'appréhender toutes les composantes d'une texture polyphonique complète.

C'est ici qu'il conviendrait d'enchaîner ces exigences techniques de concision propres à la forme cinématographique avec cette soif de dépouillement qui caractérise les musiques nouvelles. Renové par des moyens mécaniques qui compensent l'impossibilité d'un discours développé par des enrichissements du rythme, du timbre, de l'espace, le langage musical contemporain offre au cinéaste un terrain d'exploitation presque totalement inexploré. Cette musique révolutionnaire, abandonnant la notion de notes au profit soit d'un complexe (son « épais ») traité par la machine, abstrait de la nature concrète, qui apparaît à l'oreille comme une réalité détimbrée, soit d'une organisation du bruit d'essence dramatique, se prête à un emploi filmique d'élection.

Mais la simplicité que la technique cinématographique demande au musicien n'implique en aucun cas l'obligation d'employer ce style hybride de compromis qui caractérise malheureusement la plus grande partie de la production commerciale habituelle. Et il n'est pas vrai du tout que ces exigences obligent de vèritables artistes à l'abdication de leur personnallité, puisqu'on peut aligner des noms comme Copland, Steiner, Prokofiev, Milhaud, Honegger, Poulens, Auric, Vlad ou Dalla Piccola, musiciens dont les colonnes sonores réfléchissent le style propre à leurs partitions de concert.

(1) Il est intéressant de rappeler une observation de Jacques Ibert, qui soutient que cette habitude de la composition musicale pour le cinéma finirait, pour certains auteurs contemporains, par se répercuter dans leurs "compositions musicales" pures, qui révèleraient assez souvent un excès de morcellement en contraste avec les exigences architecturales des formes traditionnelles du concert.

Ce qui est demandé au musicien de film, c'est la connaissance complète des possibilités d'expression de son art, dont la gamme couvre toute l'étendue de la sensibilité humaine: à son sommet dans des zones si hautes que les oeuvres qui y parviennent ne peuvent être rapportées à aucun état d'âme particulier, ni à un évènement déterminé de l'existence, parceque leur signification embrasse l'ensemble de l'expérience humaine; à l'extrémité opposée dans le domaine allusif de l'onomatopée, qui a sa frontière dans le bruit pur.

La maîtrise de ces moyens immenses de suggestion demande évidemment la collaboration d'un musicien idéal et d'un idéal metteur en scène.

Enrico Fulchignoni

René Clément e "Giuochi proibiti"

La personalità di René Clément si era imposta fin dal primo film: in « Bataille du Rail » la lotta dei ferrovieri francesi contro l'occupante tedesco era vista con occhio attento, la tendenza alla obbiettività resa in una forma strettamente documentaristica si combinava con una posizione rigidamente impegnata in una direzione precisa. Il « Realismo » che aveva caratterizzato i migliori risultati della cinematografia francese dal sonoro all'inizio della guerra parve superato in questo avvicinarsi senza pregiudizi o peso di tradizioni letterarie ad un mondo reale, essenzialmente umano. La critica avvertì come Clément avesse assimilato la lezione di « Roma, città aperta » e di « Paisà », come puntasse in questa direzione per ritrovare, profondamente rinnovata, la dimensione realistica.

« Le mura di Malapaga » (Au delà des grilles. 1949), seguito a « Les Maudits », confermò questa interpretazione: certo mondo, certe situazioni erano simili a quelle che apparivano nei film di dieci anni prima, ma era evidente come l'impegno andasse ben oltre il semplice rifacimento; l'impostazione nuova rinunciava coscientemente al tono sottilmente letterario, a certo romanticismo, al compiacimento raffinato, che erano stati in un certo senso i limiti della passata esperienza. Una sostanziale sincerità, l'atteggiamento di immediatezza nei confronti della materia da trattare, l'accostamento scevro di preconcetti al mondo reale confermarono come la strada intrapresa potesse portare a risultati positivi.

La critica si orientò decisamente in questo senso, e vide, giustamente, in Clément il regista francese che più aveva assimilato la nuova impostazione italiana, e che se ne serviva nella maniera più intelligente, riprendendo le fila del migliore cinema francese d'ante-guerra.

« Le Château de verre » (L'amante di una notte), realizzato nell'anno successivo, parve una delusione: il vecchio tema dell'amore impossibile, ridotto al gusto di Vicki Baum, sembrò legare Clément, ricondurlo negli schemi di un gusto e di un periodo irrimediabilmente esauriti. Uno schematismo preconcetto impedì di vedere quanto di positivo ci fosse invece in questa opera: lo sforzo di ritrovare il Clément legato alla realtà, preoccupato di dare una dimensione precisa al mondo reale, condusse ad un giudizio

errato. Non ci si accorse che il regista tentava una esperienza difficile, cercando di rendere al di là della facile letteratura del soggetto, delle psicologie approfondite, l'indagine acuta di una situazione; in una direzione non nuova, che sarebbe stato possibile scoprire, evidentemente, già in « Le Mura di Malapaga », solo che si fosse cercato di individuare più profondamente le componenti del rinnovamento portato da Clément: l'amore della donna per il fuggiasco, i rapporti tra madre e figlia, la figura, acutamente intuita, della bambina mostravano come la direzione dell'approfondimento psicologico fosse ben presente, come Clément puntasse soprattutto a questo nella ricerca di una espressione nuova, per uscire dalla crisi.

Il disorientamento, gli atteggiamenti discordanti della critica nei confronti di « Jeux Interdits » trovano la loro origine in questa errata valutazione della direzione sostanziale di impegno di Clément: posto pregiudizialmente uno schema, lo sforzo di ricondurvi ogni posizione, ogni atteggiamento quale appare nel film porta a giudizi sostanzialmente infondati. Ed è venuta a mancare una analisi obbiettiva, sufficientemente approfondita.

È curioso anzi tutto come si sia giunti alla realizzazione: pensato inizialmente il film come mediometraggio, l'argomento si mostrò presto così ricco di svolgimenti e di possibili approfondimenti da allargare la prospettiva e da giustificare l'ampiezza di un lungo metraggio. Per il soggetto si ricorse ad un romanzo di François Boyer « Jeux Inconnus » anch'esso dalla storia curiosa. Pensato e scritto inizialmente come soggetto cinematografico, a seguito del rifiuto da parte dei produttori, venne riscritto sotto forma di romanzo. Pubblicato, passò inosservato in Francia; tradotto in inglese, trovò invece in America vasti consensi, e per questa via tornò alla produzione francese che accettò questa volta di realizzarlo. Opera di modesto valore, legata esteriormente a certo atteggiamento di cruda immediatezza proprio di molta letteratura americana contemporanea, il romanzo manca di una precisa impostazione sostanziale: racconto anonimo, privo di profonda partecipazione umana, presenta figure solo abbozzate, senza ambiente ed uno sfondo che valgano a dare loro una precisa dimensione. La rappresentazione dell'animo infantile non riesce quasi mai a concretarsi in espressione compiuta, troppo sovente risolvendosi in toni intellettualistici o di facile compiacimento opera in realtà un profondo rifacimento. Dà al racconto un finale preciso che nel libro manca: Paulette, consegnata dai Dollé alle guardie, è portata in un luogo di raccolta di profughi; sperduta e soffocata dalla folla risponde ad un richiamo, grida con voce disperata « Michel », e invoca per la prima volta la mamma. Collega strettamente sulla base di una identica impostazione stilistica questo finale con la lunga sequenza iniziale del bombardamento aereo: un tono seccamente documentario dal quale scaturisce con forza la denuncia contro l'assurda violenza. E inserisce tra questi due estremi il racconto strettamente inteso, il vagare di Paulette sola, l'incontro con Michel, i loro giuochi.

Lo stacco che nel libro non esiste è nel film evidentissimo: basta ricordare la sequenza che chiude l'episodio del bombardamento, con la colonna di profughi che riprende il cammino sulla strada sconvolta, vista con un

tono distaccato, obbiettivo, da « reportage », e la sequenza successiva di Paulette che corre lungo il fiume per riprendere il suo cane: il paesaggio ha perso i contorni rigidi, si è improvvisamente addolcito, è diventato lo sfondo di una storia di bambini. La denuncia che prima era scoperta, immediata, diventa allora mediata, traspare indirettamente dal comportamento di Paulette, dai suoi atteggiamenti che riflettono in ogni momento lo choc che l'ha profondamente colpita.

L'atteggiamento di Clément è in questa direzione preciso non equivoco. Le reazioni di Paulette, il rapporto con Michel, le loro giornate diventano il tema principale che Clément affronta, cercando di renderlo nella maniera meno superficiale possibile, perchè dalla viva umanità dei due personaggi dipende la validità dell'assunto. Nella direzione che era già parsa evidente nei film precedenti, si tenta questa volta una indagine sostanzialmente approfondita sul mondo dei fanciulli.

E' stato osservato [1] che i film *di bambini* che sono stati finora realizzati possono raggrupparsi al di là della varietà delle origini e degli stili, in due ampie categorie alla base delle quali si ritrova però un atteggiamento comune; pellicole che hanno come tema l'infanzia disgraziata e dispersa, e ne prospettano il problema della rieducazione, e pellicole di avventure nelle quali i protagonisti sono bambini, esse appaiono costantemente governate da una specie di mitologia etica tradizionale; illustrazioni della credenza secondo la quale c'è una purezza propria dell'infanzia che si risolve in un atteggiamento moralmente positivo e che può essere sopraffatto solo dall'intervento della società che crea condizioni eccezionali di squilibrio. L'osservazione, acuta, va tuttavia ampliata nel senso che, da questi presupposti, i film che sono stati così realizzati hanno necessariamente risentito di una impostazione particolare che si è rifatta sempre all'angolo visuale degli adulti, con la conseguenza che la psicologia dei fanciulli ha finito per essere sostanzialmente falsata.

Clément coraggiosamente rinuncia a questa impostazione tradizionale (non importa tanto che si adegui così ai più recenti risultati delle ricerche sulla psicologia infantile): l'indagine che compie ha per la prima volta una dimensione nuova; l'angolo visuale degli adulti, il loro modo di vedere è abbandonato, si tenta l'approfondimento del mondo dei fanciulli operando dall'interno, rifacendosi cioè al *loro* angolo visuale.

L'intenzione di Clément in questo senso appare chiaramente dal film: già sufficientemente delineata nella frattura tra le due sequenze conclusive e tutto il centro della narrazione, si ritrova nella impostazione dei due personaggi infantili, nel loro esprimersi, nel loro muoversi, ancora nell'inquadramento complessivo del racconto, e soprattutto dalla ricerca stilistica e di linguaggio, in certo tenere la camera non alta da terra, in certi movimenti di macchina diretti a creare uno stato di curiosità e di attesa nei confronti di ogni aspetto nuovo del mondo esterno, in un particolare modo di inquadrare gli adulti.

[1] BAZIN: L'enfance sans mythes. - Jeux interdits. Esprit. Dec. 1952.

Clément tende così attraverso un esperimento difficile di linguaggio, a renderci dei bambini che siano finalmente vivi, nella loro sincera immediatezza, fuori di ogni schema e di ogni posizione preconcetta. E il suo tentativo di approfondimento psicologico in questa direzione originale è volto proprio ad esprimere attraverso la macchina da presa certi stati d'animo, una sensibilità, una impressione che si era sovente pensato fossero al di là delle possibilità stesse del linguaggio cinematografico.

È partendo da questa base che è utile analizzare il film, per vedere quanto in esso è diventato espressione compiuta, e quanto invece attraverso errori di impostazione rimane allo stato di tentativo. E soprattutto cercare di chiarire che valore può avere nel complesso dell'opera l'ambiente nel quale il racconto si muove: la campagna francese. E' logico pensare a prima vista che Clément abbia voluto contrapporre al mondo dei bambini questo mondo egoistico dei « grandi », per creare intorno ai fanciulli un'attenzione fatta di comprensione e di simpatia. Senonchè i giochi in sé macabri da un lato, il tono apertamente grottesco con il quale vengono presentati i contadini dall'altro, legittimano una interpretazione meno esteriore. Clément non punta direttamente su questa contrapposizione, preoccupato di darci l'umanità sostanziale di Paulette e di Michel, vi riconduce e condiziona ogni altro elemento. Così che anche l'ambiente è visto da un angolo visuale particolare, deformato in un'atmosfera infantile: trovano allora una giustificazione precisa gli scontri al cimitero (non tanto per l'avvenimento in sé quanto per la forma in cui è trattato), l'amore dei due contadini, l'impostazione delle figure, tra gli altri caratteristico l'episodio che manca nel romanzo, dell'arrivo del figlio dei Ganard, soldato, il suo suonare la tromba nella notte. Difficilmente Clément sarebbe infatti caduto nell'errore di darci, autonoma, una provincia francese che, anche se vicina a certa situazione reale, risente però fortemente di una tradizione letteraria ormai vecchia, divenuta un po' facile: contadini che sono schemi, burattini, la cui introduzione come elemento di contrasto nel racconto avrebbe gravemente compromesso l'equilibrio del film.

Su altro piano invece sono evidenti gli errori che limitano la portata ed il valore di « Jeux interdits »: il tentativo di Clément di dare una indagine approfondita della psicologia infantile dalla quale indirettamente traspaia una precisa presa di posizione nei confronti della guerra, non sempre trova una realizzazione adeguata, una rispondenza nella forma: diventa allora evidente lo sforzo della costruzione, un sottofondo letterario ed intellettualistico. Certi atteggiamenti nei rapporti tra i due bambini, non sufficientemente univoco, certi argomenti di discorso, l'accentuare oltre misura l'attenzione su un complesso di elementi, una osservazione a volte troppo acuta interrompono l'unità del racconto, ne raggelano l'ispirazione mettendo in evidenza un compiacimento di ricerca che rasenta l'estetismo.

Era il pericolo maggiore cui andava incontro la rigida posizione di Clément volta all'approfondimento delle possibilità espressive del linguaggio cinematografico: il non averlo completamente evitato segna il limite in questa direzione e insieme dà il valore della pellicola. E la stessa freddezza è dato

avvertire nei momenti meno riusciti di « Les Anges du Péché », di « Les dames du Bois de Bologne », e di « Le Journal d'un Curé de Campagne »: limitazione evidente delle possibilità attuali di Robert Bresson nella medesima direzione di approfondimento sostanziale.

In questo ambito va visto pertanto « Jeux Interdits », esperienza difficile tesa a dare attraverso lo schermo una umanità meno schematica, meno facile di quanto il cinema abbia dato finora, risultato sostanzialmente positivo in una direzione particolare nell'attuale crisi del cinema francese, reazione alla paurosa involuzione in senso decisamente deteriore dei tanti Clouzot, dalla sorprendente abilità nel confezionare grossi spettacoli ad effetto.

Marco Siniscalco

Lettere al Direttore

Il Comitato tecnico e i premi [1]

Caro direttore,

permettimi, una volta tanto, di parlare *pro domo mea*, in questa rubrica, anzichè di problemi d'economia cinematografica. Anche perchè — a guardare bene — non si tratta d'una faccenda soltanto mia, ma d'un problema molto più vasto. Che è quello dell'effettiva democraticità del Comitato Tecnico (art. 4 della legge 29 dic. 1949 n. 958), e della sua effettiva qualificazione « tecnica ». E' successo questo.

Un gruppo d'importanti attori e tecnici italiani (tra cui Cervi, Ninchi, Nazzari e De Sica), giustamente preoccupati della non arginata invasione di attori e tecnici stranieri, costituì una cooperativa per produrre qualche film rischiando il compenso del proprio lavoro; io ho avuto l'onore d'essere chiamato, nel dicembre 1949, a guidare questa iniziativa che si proponeva uno scopo così nobile come la tutela del lavoro nazionale nel campo dello spettacolo senza contrastare gli interessi di nessuna categoria di industriali italiani, ma anzi provvedendo a moralizzare, indirettamente, il mercato dei salari degli attori.

Mi sembrava che l'iniziativa dovesse essere incoraggiata e le Autorità avrebbero dovuto proteggerla ed aiutarla. Ero un ingenuo: non sto a raccontarti qui per filo e per segno la storia (documentabile) delle angherie, dei « bastoni tra le ruote » e delle difficoltà « burocratiche » che le Autorità, le Banche ed i noleggiatori hanno messo allo sviluppo di questa iniziativa. L'accerchiamento fu tale

(1) Vedi la nota *Il Comitato tecnico e i premi* nella « Miscellanea » di questo stesso fascicolo.

che per tre anni e mezzo non ci fu possibile far nulla. Ma siccome ho la « testa dura », convinsi i soci a resistere e nel giugno del 1953 riuscimmo a mettere in piedi una combinazione per produrre un film: « Cavallina storna », ispirato alla nota poesia di Pascoli (per concessione dell'editore Mondadori e la sua approvazione quale rappresentante degli eredi), per la regia di Giulio Morelli e con la partecipazione di Gino Cervi, Carlo Ninchi, Franca Marzi, Paola Barbara, Monica Clay, Cesare Danova, ecc. Il film è stato realizzato in perfetta osservanza delle disposizioni di legge e terminato senza un sol giorno di sosta o di ritardo. Tutto è proceduto con perfetta regola amministrativa (contrariamente a quel film con un celebre attore straniero che tutti sanno), ed il film è ormai in circolazione in alcune provincie; è un'opera più che dignitosa a giudizio dei critici e dei registi che lo hanno visto in visione privata e perfino del Presidente dell'Associazione degli Industriali e del Direttore del Credito Cinematografico e di molti membri del Gruppo Parlamentare dello Spettacolo.

A questo punto, avendo perso ogni ingenuità, mi aspettavo che una simile iniziativa venisse « punita ». Infatti. L'ineffabile Comitato tecnico, che aveva dato il premio suppletivo dell'8% ad « Attanasio, cavallo vanesio », « Marakatumba », « Dieci anni della nostra vita », ecc., per avervi riscontrato quel « particolare valore artistico » richiesto dall'art. 14 della suddetta legge, ha negato, nella sua seduta del 22-1-1954 tale premio suppletivo al nostro « Cavallina storna »!

Fino a qui nulla d'eccezionale; l'eccezionale sta nel fatto che ci è stato fatto sapere « ufficiosamente » che l'iniziativa della negazione del premio sarebbe partita dai rappresentanti del Ministero della Pubblica Istruzione, per presunte alterazioni biografiche nei riguardi di Pascoli. E' forte: perchè nel film Giovanni Pascoli appare una sola volta (all'età di 12 anni) e perchè tutto quanto riguarda la famiglia Pascoli nella « rievocazione » è tolto di peso dalle poesie « Un ricordo », « X agosto », « Il nido dei farlotti » e dalla stessa « Cavalla storna » (pagg. 547, 72, 554, 572 dell'edizione Mondadori delle « Poesie »). La versione dell'assassinio di Ruggero Pascoli data dal film è quella stessa cui credeva il poeta, e quanto v'è stato aggiunto è più che verosimile ed è nella tradizione popolare ancora viva in Romagna.

Puoi star sicuro, caro direttore, che i rappresentanti del Ministero della Pubblica Istruzione smentiranno questa insostenibile

versione ufficiosa. Abbiamo ricorso in appello nell'eterna speranza d'una superiore saggezza. Ma intanto i mesi passano, e gli attori sono stati « puniti » della loro temerarietà... Non hanno che da incrociare le braccia ed aumentare le loro pretese ad ogni nuova richiesta.

Non starebbe a me dire se il film sia bello o brutto, ma io ho il coraggio d'affermare qui, senza falsa modestia, sulla mia coscienza di laureato in lettere e di professionista che ha partecipato a più di 90 film, che il film, oltre ad ottime qualità tecniche (fotografia, costumi, musica, ecc.), ha una sua autentica grazia ed una sua delicata poesia: certo è che esso non s'era proposto uno scopo di « valore artistico » meno « particolare » dei film succitati e premiati con l'8% suppletivo.

Il problema in fondo è un altro: quanto è democratico e quanto è « tecnico » questo Comitato che conferisce premi col danaro dello Stato? La democraticità è puramente formale perchè vi è una predominanza di membri « ministeriali » che si sa bene da chi sono ispirati e come voteranno. Per quanto riguarda la qualificazione « tecnica » sorgono poi altri dubbi dato che la legge parla chiaramente del « particolare valore artistico »; e salta agli occhi di tutti che non è con il Breviario d'Estetica di Croce alla mano che il Comitato Tecnico ha giudicato nel 65% dei casi del 1953, in cui ha conferito il premio suppletivo: ci sono evidentemente altre ragioni... ed altri motivi...

Mi pare che nella prossima revisione della legge sulla cinematografia, una delle cose fondamentali da fare sia garantire la elettività di *tutti* i membri del Comitato Tecnico, onde allargare effettivamente la democraticità e la qualificazione tecnica. Non sarebbe male aggiungere, magari a spese delle varie categorie interessate, il dono d'una « Estetica crociana » per ogni membro! Oppure decidersi a non parlare più di « particolare valore artistico » ed enunciare invece chiaramente i criteri di carattere tecnico, economico ed industriale cui si deve ispirare il Comitato nel conferire il premio suppletivo.

Forse, caro Direttore, non riceveremo nessuna smentita ministeriale, perchè ormai la sensibilità in queste cose è un po' ottusa dappertutto! Comunque grazie dell'ospitalità.

Libero Solaroli

Note

Gramsci e il cinema

In mezzo alla vastità d'interessi ed all'apertura culturale di Antonio Gramsci, non trova il posto né la considerazione che merita il cinema, " la film ", come egli lo chiamava, secondo l'uso del tempo in cui poté assistere più da vicino al crescente sviluppo ed all'affermarsi del nuovo mezzo di espressione, che Lenin, nel 1922, *battezzava come la più importante di tutte le arti. Per quanto fosse sveglio ed attento ad ogni manifestazione che rivestisse carattere umano, sociale e storico (al punto che a lui dobbiamo — pur tra l'apparente frammentarietà delle sue note — un sistematico allargamento dei limiti del concetto di cultura), egli non mostrò di volersi interessare, meno sommariamente di quanto faceva, del cinematografo, che, non senza preoccupazione, vedeva soppiantare il teatro, o, meglio, quel teatro che si abbassava ai gusti esteriori e volgari del cinematografo. Ma Gramsci non ebbe simpatia per il cinema, sopra tutto quando questo era alle origini, ed egli esercitava, tra l'altro, l'attività di acuto critico teatrale dell'« Avanti! », tra il* 1916 *e il* 1920. *Quando invece era tagliato fuori dalla vita della nazione, chiuso nel carcere fascista, si mostrò assai più propenso (sebbene ce ne abbia lasciato pochissime prove) a considerarlo come una delle manifestazioni formatrici della cultura popolare. Dei sette volumi che Einaudi ha tratto dai trentadue " quaderni del carcere ", il sesto,* Letteratura e vita nazionale, *è quello che contiene le osservazioni di Gramsci sul cinema: e qui, accanto agli scritti degli anni della prigionia, sono riunite anche le " Cronache teatrali " torinesi. Sono in tutto una diecina di accenni, dove l'argomento del cinema non è trattato organicamente, ma in forma affatto marginale e senz'altro incidentale. Tra essi, ci pare interessante inserire due o tre annotazioni, che potremmo chiamare extracinematografiche, ma che sono tuttavia indicative, qualora vengano riferite alla materia particolare del film.*

Cominciamo, seguendo un sommario criterio cronologico, dalle note che Gramsci pubblicò sul quotidiano socialista, alcune delle quali costituiscono la riprova più eloquente della severità con cui egli vedeva diffondersi il favore del film. Una domanda che è quasi spontaneo porsi di fronte a un film dove la personalità dell'attore è tale da sopraffare quella del regista, è questa: è possibile recitar bene un'opera mancata? Sentiamo quel che dice Gramsci, riferendosi al teatro: " La risposta non può essere che negativa, se si ragiona con criteri artistici. Recitar bene un'opera mancata significa solo che l'attore è riuscito a costruire un'apparenza di bellezza, che si è servito di elementi extra-artistici, di suggestioni che non hanno affatto a che vedere con l'interpretazione. Ha isolato qualche elemento a successo, e lo ha dilatato fino a dar l'impressione di una compattezza espressiva " (p. 304 - 25 *novembre* 1917).

Su Angelo Musco, attore teatrale, Gramsci scrisse: " Attore d'istinto, il Musco si presenta con tutte le disuguaglianze e le impulsività di un uomo ricco di vita interiore, che in ogni interpretazione erompe selvaggiamente in manifestazioni di una plasticità sorprendente. E' vita ingenua, sincera, che trova nel movimento plastico l'espressione più adeguata. Il teatro ritorna alle sue originarie scaturigini: l'attore è veramente interprete ricreatore dell'opera d'arte; questa si confonde col suo spirito, si scompone nei suoi elementi primordiali e si ricompone in una sintesi di movimenti, di danza, elementare, di atteggiamento plastico; perde della sua letteratura verbale e ritorna vita fisica, vita di espressione integrale: tutto il corpo diventa lingua, tutto il corpo parla. Certo l'essere dialettale, l'adagiarsi nelle manifestazioni umane più vicine all'originarietà umana, dànno questo carattere specifico al teatro siciliano, dànno tutte queste possibilità espressive ad Angelo Musco " (p. 322 - 29 *marzo* 1918). *Questo discorso, acuto ed appropriato, si riallaccia al concetto, anteriormente espresso, che lingua del film è " il corpo umano nella sua plasticità sempre rinnovantesi ". E' strano che Gramsci, a questo punto, non riuscisse a trovare dei rapporti precisi fra teatro e cinema, i quali lo avrebbero convinto che non si poteva negare a quest'ultimo valore d'arte, a priori, com'egli, anche se non esplicitamente, faceva. Comunque sia, resta il significato intrinseco della citazione su riportata, che (a parte la sua adattabilità alla recitazione cinematografica degli attori così detti dialettali: Eduardo, Viviani, Petrolini, sul quale Gramsci espresse più volte giudizio negativo), fornisce un'idea dell'apporto che Gram-*

sci stesso avrebbe potuto recare alla cultura cinematografica, laddove, ad onta della sua intrasigenza, se ne fosse occupato con serenità, come comincerebbero a provare le note dei " quaderni del carcere ".

Della recitazione (teatrale) della Melato, che aveva interpretato " Anfissa " di Andreieff, scrive: " Se però vi è nel dramma un'ombra di pesantezza, questo difetto fu accentuato dal tipo di recitazione, specialmente della signora Melato, tipo di recitazione che risente troppo della scena cinematografica e tenne avvinto sì il pubblico, ma finì per stancarlo " (p. 387 - 14 novembre 1920). Giudizio sostanzialmente negativo, come è anche quello che segue: " Il Carini è del numero di quei pochi attori che fanno amare il teatro e che non abbassano la loro arte al livello del circo equestre e dello schermo cinematografico " (p. 265 - 16 gennaio 1917). La ferocia di Gramsci rasenta quasi il dissapore personale. Tale atteggiamento, addirittura di disprezzo, è ancor meglio espresso in un articolo del 26 agosto 1916, intitolato Teatro e cinematografo. Dopo aver detto che " prendersela col cinematografo ", per la diserzione dei teatri da parte del pubblico, è " semplicemente buffo ", ed auspicato " che ciò che ora il teatro dà come straordinario diventi invece abituale " (p. 249), Gramsci conclude: " Shakespeare, Goldoni, Beaumarchais, se vogliono lavoro e attività per essere degnamente rappresentati, sono anche al di fuori di ogni banale concorrenza. D'Annunzio, Bernstein, Bataille avranno sempre maggior successo al cinematografo; la smorfia, il contorcimento fisico, trovano nella film materia più adatta alla loro espressione " (pp. 249-50). Il cinema entra per inciso in uno scritto del 16 febbraio 1917, In principio era il sesso...: " Lyda Borelli... è un pezzo di umanità preistorica, primordiale. Si dice di ammirarla per la sua arte. Non è vero. Nessuno sa spiegare cosa sia l'arte della Borelli, perchè essa non esiste. La Borelli non sa interpretare nessuna creatura diversa da se stessa. Ella scande semplicemente i periodi, non recita. Perciò preferisce le opere in versi, e predilige Sem Benelli, il quale scrive per la musica delle parole più che per il loro significato rappresentativo. Perciò anche la Borelli è l'artista per eccellenza della film, in cui lingua è solo il corpo umano nella sua plasticità sempre rinnovantesi " (p. 273). Di qui si può passare agevolmente al contenuto " cinematografico " delle pagine dei " quaderni del carcere " che compongono la prima parte di Letteratura e vita nazionale.

Sul teatro Gramsci prende appunti sostanziosi, che possono

essere riferiti al cinema, senza che perdano nulla della loro giustezza, anche se oggi il loro contenuto si rivela scontato e va quindi ritenuto valido in relazione al tempo in cui venne formulato. " *L'emozione estetica non è quasi mai di prima lettura. Ciò si verifica di più nel teatro* (che nella letteratura), *in cui l'emozione estetica è una "percentuale" minima dell'interesse dello spettatore; perchè nella scena giocano altri elementi, molti dei quali non sono neppure d'ordine intellettuale, ma di ordine meramente fisiologico, come il* sex appeal, *ecc.*" (*p.* 117). *Nella rubrica* Carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana, *più di una nota è dedicata al "gusto melodrammatico", che rappresenta, secondo Gramsci, "la cultura nazionale"* (*p.* 62). *"I teatri popolari, con gli spettacoli così detti da arena (e oggi, forse il cinematografo parlato, ma anche le didascalie del vecchio cinematografo muto, compilate tutte in stile melodrammatico), sono della massima importanza per creare questo gusto e il linguaggio conforme"* (*p.* 68). *C'è qui, in embrione, il tentativo di comprendere, da un punto di vista culturale, l'influenza del cinema sul pubblico. Pur non formulando alcun giudizio, Gramsci (nonostante quel* forse *— che probabilmente alludeva all'impossibilità materiale di una diretta documentazione) avverte tuttavia l'importanza del nuovo mezzo, e attenua quindi l'inesorabile severità che aveva dimostrato qualche anno avanti, quando aveva il torto di soffermarsi sul cinema troppo di sfuggita, per potervisi pronunziare con tanto categorica sicurezza. In altra parte del libro, riprendendo l'idea della formazione di un gusto melodrammatico e di un linguagigo conforme ad opera del cinema, Gramsci anticipò le recenti affermazioni di qualche studioso, quando pose il film sonoro tra i* Focolai di irradiazione di innovazioni linguistiche nella tradizione e di un conformismo nazionale linguistico nelle grandi masse nazionali (*p.* 200).

In un paragrafo che analizza i rapporti fra pubblico e produzione letteraria (alla quale noi potremmo, senza per questo variare il valore del rapporto, sostituire quella cinematografica), leggiamo: "La letteratura deve essere nello stesso tempo elemento attuale di civiltà e opera d'arte; altrimenti, alla letteratura d'arte viene preferita la letteratura d'appendice che, a modo suo, è un elemento attuale di cultura, di una cultura degradata quanto si vuole, ma sentita vivamente" (*p.* 81). *Negando in un primo tempo valore d'arte e di cultura al cinema, Gramsci non aveva certo pensato che questa era proprio la situazione del cinema italiano dei primordi,*

dove non s'era fino allora formata (se non in casi eccezionali) quella coscienza " civile " ed artistica, che già si andava delineando negli altri paesi e che in Italia era ancora di là da essere concepita, pure essendo sostituita da un significato di costume, che anche Gramsci non mancò di avvertire in un secondo tempo. Come quando, ad esempio, trovava relazioni tra la narrativa a carattere popolare ed il film. Egli distingue alcuni tipi di romanzi, dei quali offre una classificazione di comodo: romanzi dal contenuto ideologico-politico, romanzi sentimentali, di puro intrigo, storici, polizieschi, tenebrosi, scientifici d'avventure. " E' da notare che alcuni dei tipi di romanzo popolare su elencati hanno una corrispondenza nel teatro e oggi nel cinematografo " (p. 112).

Questo fu l'atteggiamento del grande Antonio Gramsci nei confronti del cinematografo, quale è dato desumerlo dalle pochissime note di Letteratura e vita nazionale. *Un atteggiamento non troppo impegnativo ed alquanto sbrigativo nel periodo torinese, più comprensivo negli anni della prigione. Giudizi favorevoli e sfavorevoli non ci autorizzano a prevedere quale sarebbe stata la sua posizione; oggi che il cinema è non solo la più importante di tutte le arti, ma anche un efficacissimo mezzo di propaganda ed una grande industria. A giudicare però dalla sua levatura culturale, ci sarebbe da credere che egli avrebbe vinto le primitive diffidenze e, valutando i singoli film per quello che sono, non avrebbe potuto sottrarre al cinema l'importanza che ha, nel suo insieme. La sua ostilità era del resto giustificata, in parte: gli uomini che seppero comprendere subito il significato della nuova attività si contano sulle dita, ed anch'essi maturarono le loro idee attraverso errori, incertezze e storture di ogni sorta.*

Ferdinando Rocco

Carattere di De Sica

Il nome di Vittorio De Sica è legato ormai a uno dei periodi più importanti della storia cinematografica italiana. Tutti hanno presenti i suoi films del dopoguerra da " Sciuscià " a " Ladri di biciclette " a " Miracolo a Milano " a " Umberto D. ".

Più recente " Stazione Termini ", che però gli ammiratori di De Sica considerano una specie di " tradimento ". Il regista abban-

dona i suoi " sciuscià ", i suoi " barboni ", gli umili, per illustrare l'amore di personaggi ricchi ed eleganti che viaggiano in vagone-letto. E' un piccolo tradimento che De Sica stesso ha creduto di dover in parte attenuare asserendo — ci pare — che questo film rappresenta per lui un po' di svago, un attimo di distrazione.

Ma anche in " Stazione Termini " si può riconoscere la mano d'un regista tutt'altro che dozzinale: e in quella punta d'impegno " tecnicistico ", il gusto sottile di chi, uso a farsela con poveri scugnizzi e attori presi dalla strada, si trovi d'un tratto alle prese con " divi " della cinematografia internazionale. Quindi, in " Stazione Termini " il dato sentimentale (tanto caro a De Sica) rivendica un suo " sottinteso ".

Il carattere di De Sica è difficilmente scindibile da questo gusto malinconico d'una società povera e diseredata. De Sica, come tutti sanno, viene dal teatro, dal palcoscenico, dal varieté. Son nel ricordo di molti anche le sue prove d'attor " brillante ", la sua figura di bel ragazzo meridionale, dalla calda voce intonata su motivi popolareschi. E il suo avvento al cinema fu nel segno d'una psicologia facile, popolaresca appunto, modesta, di ragazzini e giovanili amori.

Quindi un'educazione, in lui, del tutto istintiva, che portò alla creazione d'un mondo immediato e lirico.

Fatale, da queste premesse, l'incontro di De Sica con uno scrittore interessato a una melanconia soffusa di tenero umorismo: Cesare Zavattini.

Come fatale — e particolarmente fortunato — l'urto con quel tipico " popolaresco " del dopoguerra napoletano: quelle miserie in cui il dramma si purifica con accenti di dolce favola.

Da questo punto di vista, nulla di più improprio che caratterizzare l'arte di De Sica sotto l'insegna del " neorealismo ". Eppure i suoi film son citati appunto quali esempi costitutivi di esso, nella storia della critica cinematografica. Ma quanto n'è discosto l'accento trepido, sentimentale, ingenuo! Vuol dire, allora, che un grosso equivoco risiede in quel siglare l'arte stessa di De Sica. E che del suo rivolgersi alla realtà s'è voluto intanto far motivo di polemica.

Per noi De Sica resta il poeta dei sentimenti ingenui e infantili dissolti nella sottile nostalgia d'una vita felice, lussuosa. A questa vita, a questa società aspira chiaramente il suo carattere romantico e popolaresco, educato ancor tutto a un piccolo sogno di redenzione e di felicità.

In lui v'è nulla d'un giudizio morale o sociale. La stessa ingenua educazione artistica e psicologica distoglieva De Sica da simili ambizioni. Ciò si riflette nello " stile " del regista. Svolto nei più immediati elementi d'espressione, che si limitano a ricevere da una corretta tradizione una sintassi tutta interna, delicata, come se l'accento della poesia nascesse da un irripetibile slancio sentimentale.

Si prenda " Miracolo a Milano ".

La mano risponde all'ispirazione del regista là dove l'elemento favoloso — come nelle sequenze iniziali — è discreto, sottile. E sussiste soltanto l'impegno di svolgere quasi un " gioco " infantile.

In questo senso va preso lo stesso " Ladri di biciclette " — crediamo — che non guadagna certo dove la preoccupazione di far " sociale " inaridisce la meraviglia della favola. Quel cercar una bicicletta, per lavorare, mangiare, vivere. L'argomento è risolutamente paradossale come quello delle favole. Si ricordi, per esempio, quella visita al mercato delle cose vecchie: le figure degli " spazzini ", e l'intreccio dei casi imbrogliati con quel particolare umore. E' una favola italiana, meridionale, che De Sica trova in sé dai suoi ricordi d'infanzia, direttamente.

Indirettamente, con un po' di buona volontà, si potrà più tardi vedervi un significato sociale, un gesto di contrizione e di ribellione. Ma ci vuole parecchia buona volontà, nel forzare a tal segno i momenti di delicata poesia che il film contiene. In tutto il film la " realtà " è paradossalmente caricata, eppure mai o quasi mai s'affaccia un irrigidimento simbolico. Solo qua e là la polemica prende la mano a De Sica: ma è la polemica della bontà, dei semplici, che non tarda a mutarsi in un accento sentimentale. E hai, allora, il particolare " lirismo " di De Sica: fatto d'un buon senso popolaresco a sfondo ottocentesco.

Questa parte affiora negli " interni " della pensioncina di " Miracolo a Milano ". La figura della padrona della pensione; i suoi atteggiamenti canori e sessuali; i " clienti " che le fanno codazzo; e la " scenografia " medesima di questi " interni ": ci riportano il De Sica provinciale e romantico, ottocentesco, delle sue prime prove cinematografiche. Da " Teresa Venerdì " — che è del 1941 *— a un " Garibaldino al convento " a " Una dozzina di rose scarlatte ", che è dell'anno precedente.*

Il suo film più ricordato, di queste prove iniziali, è " I bambini ci guardano ", del '42. Ma in tutti questi film domina il lato sentimentale ancora al suo stato grezzo. E ciascuna di queste storie

— seppur rilevanti, qua è là — lasciano un'impressione di tenuità psicologica, d'un sentimentalismo manierato e fine a sé stesso.

Di un tanto capillare sentimentalismo difficilmente si sarebbe creduto a un suo interno svolgimento.

Pareva, allora, De Sica — pur nelle evidenti doti — estenuato in un facile commuoversi, quale assai di frequente succede ad artisti della sua terra meridionale. Una " estenuazione " — s'intende — tutta intima, dei sentimenti, che non nascondeva affatto le origini popolaresche e persin dilettantesche di questo regista. E che soprattutto pareva denunciare una fondamentale impotenza di studio o affinamento interiore, uno scavo di natura estetica vera e propria. Si sarebbe con facilità potuto riconoscere anche in quel De Sica l'« autodidattismo » che rappresenta un po' il tarlo segreto e più insidioso del cinema italiano contemporaneo. L'« autodidattismo », con tutte le approssimazioni stilistiche che trascina con sé.

Al cinema, in Italia, spesso s'arriva in queste condizioni: senza, cioè, una seria preparazione, appunto, " culturale ".

De Sica sembrava un po' il prototipo di questi registi autodidatti, che spesso sciupano o confondono le loro medesime qualità naturali.

Sì, aveva recitato sul teatro e anche al cinema, con Camerini. E della " maniera " del Camerini gli era rimasta la dolcificazione abile delle immagini, il tenue ritmo inventivo del montaggio. Ma, a nostro avviso, altro si deve ricavare anche da un necessario tirocinio professionale. Si venga pure dalla " gavetta ": ma ci si educhi e coltivi, per diventar autentici " autori " cinematografici.

Occorre tutto uno sfondo interno, fatto d'esperienze umane e artistiche, che significa una maturazione spirituale, una " cultura " vera e propria che possa spingere l'artista a un atto consapevole. Non solo a De Sica — nel cinema italiano degli ultimi decenni — questa " preparazione " e questa " cultura " pareva mancare o per lo meno aver preso un'inclinazione difettosa dalla pratica stessa della sua formazione scenica.

In parole povere: non bisogna dimenticare quanto di " cattivo gusto ", francamente, c'era nel De Sica " dicitore lirico " e attore; e quanto ne avevano ereditato i suoi film iniziali.

Autenticamente, invece, il regista ha saputo più tardi isolare la vena della sua arte. Questa specie di miracolo porta il nome di " Sciuscià ", il primo film girato nell'immediato dopoguerra.

Tutti certo lo ricordano. E non staremo qua a ripeterlo.

Ma è un " miracolo " per modo di dire. Francamente la sorpresa ci fu, per chi rammentava le precedenti prove di De Sica e dalla base di queste s'era formulato un giudizio sulle possibilità sentimentali-popolaresche dell'autore. Ma poi fu chiaro che un processo intimo di schiarimento, una " educazione " interiore, un accrescimento riflessivo e di consapevolezza s'era compiuto nell'artista, proprio in quegli anni o esperienze di guerra. Processo, di cui purtroppo non possiamo seguire l'intimo svolgimento: ce ne manca, al momento, i documenti, le " pezze d'appoggio ". E, nel caso di De Sica, si tratta probabilmente d'un suo sviluppo irriflesso, istintivo, che pur il regista ha segretamente vissuto.

Neppur l'incontro con Zavattini può spiegarci qualche cosa di più, di questa evoluzione desichiana. Anzi — personalmente — riteniamo che la tanto decantata azione comune del " binomio " De Sica-Zavattini non abbia in sé quel rilievo estetico che si usa attribuirvi. E' un fatto che il film, una volta realizzato, supera ogni stadio introduttivo, che qua sarebbe il " soggetto " o la " sceneggiatura " zavattiniani.

Talvolta, anzi, s'ha l'impressione che il meglio di sè De Sica lo dia proprio malgrado gli evidenti impacci dell'astrattezza umoristica o favolistica imposti dalle storie di Zavattini.

No, l'evoluzione di De Sica ha una ragione assai più concreta, evidentemente, che allo stato delle cose ci limitiamo ad accennare appena. Ci limitiamo a mostrarne l'efficienza nei suoi film migliori, concludendo che l'antico " attor brillante " De Sica ha saputo veder chiaro in sé stesso. Infatti s'è formato come uno dei più interessanti registi dei nostri tempi. Ed è quello che conta.

Antonio Manfredi

I libri

Due storie del cinema italiano [1]

Trovarsi di fronte a questi libri che vogliono essere tutti e due delle storie, sia pure rapide, del nostro cinema, porta a ripetere la domanda cui altra volta si è cercato di dare risposta: quali sono i termini entro i quali, di massima, si muove ancora oggi la critica cinematografica? L'indicazione di alcune insufficienze o procedimenti erronei di segno contrario, l'impressionismo come fase di una esperienza letteraria non giunta a maturità, e l'ideologismo come surrogato intellettualistico dell'analisi del linguaggio, trovano conferma esemplare, rispettivamente nel volume di Nino Frank e nella direttiva metodica, se non sempre nella prassi critica, di Carlo Lizzani.

Una fondamentale attitudine giornalistica orienta Frank verso l'ideale dello scrittore piuttosto che del critico. La sua prosa e le sue idee manifestano appunto l'eccedenza della ricerca di immagini sulla ricerca di argomenti, il tentativo quasi costante e governato da una precisa consuetudine intenzionale, di non costruire valutazioni e definizioni, ma di accennarle tradotte sul piano rappresentativo. Il suo discorso ha l'estro e lo scatto dell'impressione, dell'approssimazione che evoca sommariamente, con una velocità mista a un certo fervore barocco, cose ed ambienti, persone e costumi. In effetti il carattere " storico " (nel senso etimologico) di questo *Cinema dell'arte* risiede nell'efficacia risolutamente semplificatoria delle questioni più dibattute. Il nucleo argomentativo, esile, ma non assente del tutto (nè potrebbe esserlo), ha parimenti un

(1) NINO FRANK, *Cinema dell'arte*, Paris, A. Bonne (Collection Encyclopédie du Cinéma, dirigée par André Fraigneau), 1951; in 16° di pp. 192 con diverse tavole f. t.; CARLO LIZZANI, *Il cinema italiano, con indicazioni metodologiche e una filmografia di Leopoldo Paciscopi e Giorgio Signorini*, Firenze, Parenti, 1953, in 8° di pp. 319 con 52 tavole f. t.

suo aspetto unitario, solo però ci si avvede d'acchito che esso è reso possibile dal semplicismo dei criteri e dalla mancanza di effettivi problemi, derivante da un umoristico scetticismo.

Frank, d'altro canto, è abbastanza sagace da saper colpire, al momento di avanzare una sua dichiarazione di metodo, un terzo vizio, fra quanti affliggono la critica e la storia cinematografica: quel puro filologismo, quella pura erudizione archivistica che, dimentichi della loro natura strumentale, sembrano far consistere il compito critico nel reperimento di materiali, nella raccolta e nell'ordinamento oggettivistico delle notizie. Un difetto che non inquina davvero solo l'indagine dei fatti cinematografici, ma che, nel modo in cui sono condotti taluni studi cosiddetti " critici ", talune storie del cinema e nella ragione per cui quelli e queste vengono celebrati di là dalla loro quale che sia, ed anche preziosa, utilità informativa, sembra trovare qui, a volte, estremizzandosi nel caso della perdita definitiva dei testi, la sua conversione in assurdo. " Qu'est-ce donc — scrive il Frank — que ces nécropoles de titres sans provision et de dates en brochettes, ces froides et savantes appréciations de l'évanescent, du caduc, de l'éphémère, cette archéologie qui s'exerce sur des ailes de papillons morts ou l'ombre de nuages depuis longtemps transformés en pluie? Vous n'affirmez qu'un film intitulé, p. e., *Le baiser de la gloire* était l'abomination de la désolation, il me prend fantaisie de soutenir solennellement le contraire, qui nous déportagera? Cette bande n'existe plus... Oüi-dire, souvenirs de souvenirs lumière d'astres disparus, comment appliquer à cette irréalité les critères scientifiques qui se trouvent à la base de toute histoire? " (p. 17). In questo caso di cui ognuno può sperimentare la frequenza, se pensi un attimo su quanto piccolo campo e quanto antologicamente e occasionalmente si possa esercitare la visione o revisione diretta, la " cronaca cinematografica " è nient'altro che " témoignage assermenté du passé ". Si potrebbe magari osservare che i criteri "scientifici " della ricerca storica servono anche quando di necessità si limitino a una restaurazione parziale di un passato troppo frammentariamente e poveramente testimoniato dalle tracce rimaste, ma nessuna opera di risarcimento potrà compensare lo smarrimento — non dico perdita perchè niente si perde di ciò che è — di una individuazione d'immagine. Il giudizio estetico — se in ultimo ad esso si aspira — non ha carattere congetturale: davanti all'assenza, insurrogabile, del-

l'oggetto critico, ossia alla irriproducibilità dell'emozione estetica, dovrà necessariamente tacere.

Ma cosa contiene, in sostanza, di positivo, il libro di Frank? Diversi stimoli esatti al giudizio, quali i motivi che si adducono a spiegare la ripresa in nuova veste che il teatro delle maschere trova, dopo tanta desuetudine, alla sua ispirazione mimica, nel cinema muto italiano comico e farsesco. " Ces personnages populaires, triviaux, simples, (quelli della commedia dell'arte) ne pouvaient pas se centrer sur un jeu verbale " per la profonda diversità dei dialetti italiani. E allora " ils inventent un jeu de mines, de *lazzi;* de tics, d'attitudes, de débats surtout visuels, le comique gesticulatoire de l'improvisation sur un canevas précis, dans un pays où le geste, comme le monde extérieur, existe " (p. 35): quel gioco che il cinema delle origini rifà suo, donandogli ancora verginità e freschezza di trovate. Altri appunti e notazioni felici sono nel sintetico quadro dei film storici romani e rinascimentali, sconcertante miscuglio di retoriche che dal popolaresco d'appendice andarono sino alla gonfiatura " archeologica "; o in certe caratterizzazioni epigrammatiche, sostenute da una mobile allusività psicologica, a proposito del divismo femminile nel cinema " passionale ". Ove è luogo ad una galleria di ritratti non facilmente dimenticabili della Borelli, della Bertini, della Menichini ecc.; o le osservazioni dettate nell'amabile presa in giro delle commedie filmate negli anni dei " telefoni bianchi ", un motivo ironico certo ormai abusato, ma qui ripreso con mano leggera; o in alcuni vivaci schizzi di registi, non fra i maggiori, ma certo tra i più noti, come quelli che bastano a caratterizzare un periodo.

Frank consegue i nuovi risultati più icastici col rapido cumulo di determinazioni successive che definiscono un'atmosfera, con un addensamento di colori che danno da soli il senso di quello che ci vuol dire. Ecco, ad es., la commedia *rosa*: " Des galipettes venues en droite ligne de Budapest, l'Italien ayant toujours cultivé un faible pour les opérettes à czardas. Ici, la Hongrie se superpose à une imitation candide de Hollywood, à travers les revues Warner, interprétées par Joan Blondell ". (p. 132). E *Un colpo di pistola* e *Zazà* di Castellani visti, per mostrarne la gratuità calligrafica, con la stessa divertuta sprezzatura come " film de décor, de décoration, de décoction, bulles d'air sans air, beautés de style sans style " (p. 148).

Il limite è il pezzo di bravura, il lasciarsi guidare dalla propria spericolatezza, il gusto del vezzo stilistico anche quando si richiederebbe una calma riflessione e l'impegno nel saggiare la consistenza di alcuni punti creduti dall'opinione comune ormai assodati sia dai panorami generali che dagli specifici studi precedenti, ma non per questo tali da non rimettersi in discussione. Frank è, per solito, più attratto dal fatto di costume che dalla posizione di cultura, spesso più dall'autore che dal regista. Questa sua condizione appare più evidente e rivela il suo corto respiro quando l'Autore dovrebbe individuare personalità più complesse di registi, quelle in cui il nostro cinema ha elaborato veramente una sua qualità, una incidenza storica che non è passivo riverbero dei tempi, ma attiva scelta di contenuti, creazione di un dramma popolare e nazionale, o almeno, là dove non attinga il grado dell'arte, assunzione consapevole di una poetica, di una chiara norma o fede ideologica.

Così, se la sensibilità acuta del primo Soldati (p. 146) o di Franciolini (p. 154-55) trovano nella scrittura corsiva e impressionistica di *Cinema dell'arte* una misura rispondente al loro essere, ai loro inizialmente stretti confini, trarre in atto una valutazione piena di un Rossellini non è invece risultato che possa chiedersi a un libro come questo. Premesse attendibili si erano poste sui primi dati della sua formazione; " Une formation de reporter épique, l'émoi devant l'habit réligieux, la hantise de la réconciliation — voit — on poindre le Rossellini de demain, ou d'aprés demain ". Bene, non restava da scoprire come da *La Nave Bianca*, da *Un pilota ritorna*, da *L'uomo della Croce*, siano poi venuti fuori *Roma città aperta*, *Paisà*, *Germania anno zero* per cui Frank ha solo parole di un'ammirazione alquanto generica. Restava da stabilire, altrimenti che con un semplice rifiuto, il significato e l'estensione della crisi successiva, quale fosse, eventualmente, la natura del pregiudizio da essa arrecato. Il problema critico intorno a Rossellini non sta certo nel rimproverargli l'eloquenza, il guasto operato dalla immissione di motivi retorici, ma nel rischiarare il contenuto ideologico della sua poetica, nel diagnosticare perchè a un dato momento esso abbia costituito un diaframma e inceppato l'ispirazione, anzichè farsi ancora impulso creativo. Allo stesso modo che il problema operativo di Rossellini non è quello di *prendre l'éloquence et tordre lui son cou*, ossia di sorvegliarsi maggiormente, ma di

approfondire a se stesso le ragioni e l'approdo del suo svolgimento e restituirci liricamente la sua visione attuale delle cose.

Alla brillante analisi di *Ossessione* — indubbiamente l'opera più spiegata e mordente di Visconti — segue, in Frank, l'accoglimento indiscriminato di quel film ricco di studio formalistico e — ci si consenta — di impegno moralistico, ma non altrettanto dotato di vigore espressivo (le eccessive cautele inaridiscono e il *labor limae* di Visconti non è quello del suo stesso Verga), che resta *La terra trema*. Niente si dice a qualificare il mondo di Visconti, non si tenta cioè nè di istituire nè di negare un raccordo, una consecuzione necessaria tra i risultati di *Ossessione*, di *La terra trema* e quelli, ancora diversi, di *Bellissima*. Mentre il nucleo della valutazione viscontiana è tutto lì, nel verificare cioè se la rapsodicità dei suoi contenuti sia o no il sintomo di un limite letterario, e se tale limite sia annullato.

Piuttosto in superficie si fermano anche le pagine dedicate a De Sica nel quale più ancora che in Rossellini era da riscontrare quel decadimento che, manifestatosi in *Miracolo a Milano*, si è andato sempre più accentuando e ha messo in luce uno sdoppiamento al fondo della sua vocazione intimistico-sentimentale: una tendenza al fiabesco e all'apologo (*Miracolo a Milano*) e una tendenza al secco naturalismo (*Umberto D.*), in cui l'espressione tragica della solitudine è inibita dallo stesso procedimento che vorrebbe documentarla.

* * *

Più ambizioso e, anche più sostanzioso è *Il cinema italiano* di Lizzani, il cui scopo è quello di tracciare un disegno storico da un punto di vista rigorosamente marxistico. Non si dice certo una novità nell'affermare che buona parte della critica cinematografica italiana è di formazione marxistica ed è altrettanto di pubblico dominio che alcuni dei migliori critici italiani si annoverano fra i marxisti, o fra coloro che hanno ancorato al marxismo l'evoluzione del loro pensiero: basti pensare alla teorica di Umberto Barbaro, alle analisi critiche di Viazzi, assai spesso fini e precise, al meritorio primo lavoro di inquadramento metodico svolto da Aristarco... All'abbondante proliferazione soggettivistica e teorica non faceva però riscontro, da noi, finora, una seria valutazione d'insieme dei

cinquant'anni della nostra cinematografia. Il libro di Lizzani vuole assolvere questo compito e procura di inserire lo svolgimento del cinema in quello, ben più complesso, di tutta la cultura. " Il cinema italiano costituisce oggi senza dubbio il settore più vivo della cultura italiana " (p. 9). E la tesi marxistica si enuncia di lì a poco, perentoria: " La storia del nostro cinema è il racconto di questa contesa tra una vecchia e una nuova cultura nel quadro di una vita nazionale lacerata da profonde contraddizioni sociali. Sapere individuare il filo di questa vicenda più generale significa poter leggere nel libro del cinema italiano " (p. 15).

Ora, a parte il credito che si voglia concedere a un'asserzione che, così *ex abrupto*, indica senz'altro nel cinema il settore più vivo della cultura italiana, opinione nella quale già si manifesta tutta una maniera di vedere le cose, è certo che il cinema entra con pieno diritto nel mondo della cultura, se per cultura intendiamo la vita mentale della comunità, il modo in cui questa riflette la sua situazione storica. Solo un quadro accademico e invecchiato dalla realtà potrebbe misconoscere l'evidenza di questo ingresso. Resta da verificare però, preliminarmente ad ogni constatazione di merito sul giudizio che egli propone dei fatti cinematografici, di questo o quel film, di questo o quel regista, di questa o quella " scuola ", quali siano le *culture* che egli contrappone: non senza ricordare che nessuna cultura è mai interamente " vecchia " — e ciò forse Lizzani sarà disposto ad ammettere — e nessuna è mai interamente " nuova ". Benchè, dunque, faccia parte del piano di lavoro di Lizzani la ricerca della mediazione storiografica, ed egli la effettui con successo nel definire le condizioni della gioventù colta sotto il fascismo (la *sua* generazione), nè gli sfugga il processo di conversione per cui l'autocritica interna divenne critica adulta che rifiutava le redini del regime, la sua ricostruzione appare alquanto intemperante verso la cultura " vecchia " nel giudicare la quale egli, alla fine dei conti, si induce a salvare solo i motivi popolari del Risorgimento — la " rivoluzione incompiuta " di Gobetti e di Gramsci —, l'opera di Verga e, naturalmente, la fecondazione marxista di Labriola e di chi a lui seguì. Per il resto non esita a far suoi alcuni luoghi comuni tra i più fastidiosi. Si guardi di cosa son fatti responsabili Croce e la cultura idealistica: " La scuola idealistica di Benedetto Croce conquista rapidamente i gruppi più attenti della intelettualità italiana. Ma nel momento stesso in cui critica e respinge le teo-

rie positiviste provoca anche l'allontanamento da ogni serio studio di carattere materialistico, favorisce il disinteresse per le attività scientifiche e tecniche e alimenta la diffusione, specie tra gli epigoni più sciocchi, di un nuovo umanesimo di maniera, di una nuova retorica, secondo la quale tutti i problemi verranno risolti a parole e tutte le difficoltà e contraddizioni della convivenza sociale verranno superate e giustificate nel gioco della dialettica " (p. 24). Dove si dimentica o si travisa in che misura Croce (e Gentile) sono stati sollecitati dalla dottrina di Marx; che senso ha il loro revisionismo; che filosofia dello spirito e attualismo non sono filosofie " retoriche " proprio perchè storicistiche e non psicologizzanti; che dalla teoria pragmatica delle scienze è deducibile, semmai, un impulso alle attività tecniche; e, infine, che qualunque sistemazione concettuale è esposta alle deformazioni degli insipienti, ma non perciò vien meno la buona regola, assimilata anche da Gramsci, di considerare gli atti umani nel loro aspetto valido e non nei disvalori che, in quanto tali, non fanno storia e non producono — che è lo stesso — progresso.

Ciò che fa velo al Lizzani è, più di ogni altra cosa, l'ostentata repulsione per l'umanesimo, termine, per altro, che egli non illumina abbastanza, ma che sembra essere, a suo avviso, il contrario ora di modernità ora di tecnicismo. Comunque nei riguardi della dimensione " letteraria " dell'umanesimo, quella che qui ci interessa più da presso, egli non è sereno, poichè esprime un rifiuto indiscriminante, mentre, una volta assunta una posizione polemica, sarebbe stato necessario compiere una ricognizione che meglio individuasse e discernesse. Distinguesse, per dirne qualcuna, D'Annunzio dalla retorica dannunziana, Pirandello dalle escogitazioni cerebrali sue e dei ripetitori, e un certo tipo di educazione e di tradizione umanistica che è poi l'insuperata iniziazione storica alla vita della coscienza (se e fin dove certe " forme ", contino, per Lizzani, sarebbe altro discorso), dalle contraffazioni piccolo-borghesi, fasciste, conformistiche.

Ad ogni modo un merito non trascurabile del libro è la notevole coerenza dei suoi sviluppi con i criteri metodici adottati. Il che è raro, tuttora, nella critica cinematografica. D'altra parte questo dà luogo ad una predicazione dei propri canoni metodologici che pervade quasi ogni pagina del volume tanto da comprimere in non molto spazio la parte destinata a quel che il titolo promette. A

proposito delle posizioni di pensiero che presiedono alla trattazione occorrerà ancora rilevare come in Lizzani si configuri l'artisticità del film, a riprova della visione contenutistica dei valori espressivi che non di rado coercisce la sua notevole sensibilità critica: " Il cinema diventa arte dal momento in cui quella che conta, nel film (....) è la capacità di muovere reazioni e sentimenti attraverso idee e sequenze d'idee sostanziate con la forma cinematografica " (p. 58). E come avvenga, nell'oggettivismo materialistico, l'innesto del motivo gramsciano della nazionalità dell'arte: " Una nazione riesce ad interessare con la propria cultura, con il proprio cinematografo gli altri popoli, a patto che non violi le leggi di sviluppo del proprio organismo, a patto che si trasformi e porti il suo contributo alla costruzione di una comune civiltà democratica (....). Una cinematografia, insomma, può riuscire ad essere " universale " qualora affondi le radici nel seno della nazione d'origine e partecipi delle lotte, dei contrasti vivi del popolo in cammino verso il progresso " (p. 55).

Dei temi critici svolti da Lizzani, diremo in breve, essendo il tessuto connettivo del libro più denso della parte monografica. Assai interessante e lucida la valutazione di Blasetti, come del " predicatore " della piccola borghesia italiana, come colui che seppe esprimere l'assimilazione fascista di alcuni motivi risorgimentali e che del fascismo effettuò una critica sostanziale nell'atto stesso di accomodarlo al proprio buon senso e alla propria chiarezza di sentimento. Mentre oggi la sua naturale moderazione gli ispira alquanta diffidenza verso i rivolgimenti violenti e le degenerazioni improvvise, sì da lasciargli svolgere la propria tematica salvaguardandone l'autonomia che un'adesione alla concezione neorealista avrebbe potuto compromettere o falsare. Ugualmente interessante la parabola di Camerini da " confessore " della borghesia, presentatore discreto di certe situazioni tipiche dei nostri interni familiari ad adepto del puro formalismo come *pis aller*, a fiacco ripetitore di motivi perenti o utilizzatore di contenuti a lui non congeniali. L'Autore mette poi in giusto rilievo gli aspetti tutt'altro che negativi determinatisi, dopo il '30, nella nostra cinematografia non meno che nella cultura cinematografica. L'atteggiamento di Cecchi; il provvisorio ma significativo binomio Cecchi - Ruttmann; il cinema sobrio e di fine gusto letterario di Soldati, Castellani, Chiarini, Lattuada, Poggioli che riescono a svincolarsi dalla soggezione com-

merciale alle consuete grossolanità per svolgere un'azione educativa sullo spettatore anzichè adagiarsi nella pigra passività e assecondarne gli istinti peggiori; la traduzione di testi materialisti di Pudovkin e di altri russi, l'opera svolta dal Centro Sperimentale, da Chiarini teorico e critico che " compromette sul terreno del cinema " la filosofia idealistica, da Chiarini organizzatore di cultura che per lunghi anni dirige *Bianco e Nero* facendone una delle migliori riviste specializzate d'Europa: sono queste altrettante tappe di una rinascita culturale che portò intorno al '40 l'Italia allo stesso livello degli altri grandi Paesi sia nel campo della realizzazione che in quello della preparazione tecnico-culturale alla vita cinematografica. Molto rilievo è conferito opportunamente all'attività di riviste come *Cinema* e *Si gira* da cui si traggono ampie citazioni. In queste riviste trovarono voce, infatti, le prime esigenze verso il nuovo realismo, quelle cioè fatte proprie dallo stesso Lizzani, ragione per cui le citazioni a scopo esemplificativo, sparse abbondantemente lungo i capitoli che illustrano le attuazioni dell'ultimo dodicennio, si compaginano unitariamente nel testo ed assumono più che altro il sapore di autocitazioni. Rossellini, De Sica e Visconti hanno, nelle ultime decine di pagine, una preminenza indiscussa, come è ormai abituale e risponde oltretutto, almeno fino a questo momento, alla evidenza del loro primato, sebbene tutti e tre attraversino ora una fase di stanchezza e di crisi. Anche a Lizzani il regista più in crisi appare Rossellini, nè potrebbe essere diversamente, date le premesse ideologiche del critico. E' un giudizio che tende a generalizzarsi, almeno in vasti settori, ma che, a mio parere, non sembra — l'ho già detto — accettabile, tanto se istituisca un confronto con lo smarrimento ed abbassamento di tono di De Sica, quanto se si abbia mente alla travagliosa, ma non sempre felice, " ricerca " di Visconti. Si vedano comunque le belle analisi che Lizzani compie di *Sciuscià* e di *Ossessione*, forse le pagine migliori del libro, per avvertire quali siano le sue possibilità di lettura.

Il volume è completato dalle *Indicazioni metodologiche*, piuttosto ovvie, e da una nutrita *Filmografia* a cura di Leopoldo Paciscopi e Giorgio Signorini, molto utile pur nel presente stato di incompletezza e di cui si preannuncia una seconda edizione che arrecherà certamente grandi servizi a critici e lettori, tanto più se sarà seguita da una bibliografia ugualmente ricca e scrupolosa.

Vittorio Stella

I film

Film a episodi [1]

La produzione italiana attraversa un periodo di singolare quanto inspiegabile entusiasmo per i film ad episodi. Forse è stato il successo finanziario di « Altri tempi » a spingere verso queste realizzazioni, perchè è noto che, normalmente, l'industria cinematografica (in Italia e altrove) cerca di riparare ai rischi fortissimi che corre il suo impiego di capitali, con due generi di previsioni e di salvaguardie: il « nome » degli attori, l'interesse che quindi essi suscitano a priori, e il « genere », basato su alcuni film capofila, che hanno già riscosso successo e che quindi, in certo senso, dovrebbero garantirlo ai film imitatori. Le cose in realtà non vanno sempre così: il risultato finanziario presenta sempre larghissimi margini d'incertezza, nonostante i nomi degli interpreti, e la provata rispondenza del genere nel pubblico. E' in certo senso un gioco al lotto. Il finanziatore può subire una grande perdita, come effettuare un grosso guadagno (quando poi gli stessi finanziatori producono un insieme di film, perdite e guadagni equilibrano le loro probabilità, si compensano dall'uno all'altro film, lasciando, gene-

(1) AMORE IN CITTA'

Lo Spettatore. *Rivista cinematografica diretta da*: Cesare Zavattini, Riccardo Ghione, Marco Ferreri - *Regia*: Carlo Lizzani (L'amore che si paga), Michelangelo Antonioni (Tentato suicidio), Dino Risi (Paradiso per tre ore), Federico Fellini (Una agenzia matrimoniale), Francesco Maselli e Cesare Zavattini (Storia di Caterina), Alberto Lattuada (Gli italiani si voltano) - *Sceneggiatura*: oltre ai registi, Aldo Buzzi, Luigi Chiarini, Luigi Malerba, Tullio Pinelli, Vittorio Veltroni - *Fotografia*: Gianni di Venanzio - *Musica*: Mario Nascimbene - *Scenografia*: Gianni Polidori - *Interpreti*: le persone che hanno preso parte ai fatti raccontati - *Produttore*: Faro Film, 1953 - *Distribuzione*: D. C. N.

VILLA BORGHESE

Coproduzione italo-francese: Sigma-Voc, Astoria Film - *Distribuzione*: Diana Cinematografica. Da un'idea di Sergio Amidei - *Episodi di*: Sergio Amidei, Giorgio Bassani, Ennio Flaiano, Ercole Patti - *Regia* di Gianni Franciolini - *Interpreti*: Eduardo

ralmente, un normale margine di profitto industriale). Dopo « Altri tempi », abbiamo avuto così altri tre film a episodi: « Siamo donne », « Amore in città », « Villa Borghese ». E si preannunciano un nuovo film a episodi di Blasetti (« Tempi nostri »), e un film a episodi (« Questa è la vita ») su quattro novelle di Pirandello, per non citare che i più suscettibili d'interesse.

La formula ha dato risultati finanziari talora ottimi, talora mediocri. Sembra che un suo particolare vantaggio sia di raggiungere costi di produzione minori che nel normale film a soggetto. Comunque, pone alcuni problemi estetici, a cui, poi, sono legati i risultati artistici. Considerando il film un'opera d'arte unitaria, si raggiunge il risultato artistico anche mediante il frantumarsi in episodi? E questa unitarietà non verrà ancorra maggiormente elusa se i diversi episodi sono dovuti, per di più, a diversi autori? Non si possono stabilire leggi aprioristiche. Ma è legittimo prospettare delle difficoltà, e vedere poi come queste difficoltà abbiano pesato sui film che esamineremo. Una delle caratteristiche dell'artisticità è l'unitarietà: essa può essere raggiunta, è vero in un poema come in una raccolta di liriche, in un romanzo come in una raccolta di novelle. Tuttavia il pericolo della frammentarietà sarà assai più presente nel secondo caso, e soprattutto per il film, che non concede pause, soste, come la lettura. Quando gli autori sono diversi, l'unitarietà è poi pressochè irraggiungibile. Un'antologia, se non s'interrompe mai la lettura, dà immagini confuse e irriconoscibili. Una mostra collettiva maschera il volto di ogni pittore in una vaga anodinità di gusto. Come la retina ha bisogno di un sia pur brevissimo spazio di tempo per realizzare l'immagine, così l'emozione artistica, per prendere concretezza, ha bisogno che il suo oggetto,

De Filippo, Vittorio De Sica, Anna Maria Ferrero, François Perier, Gerard Philippe, Micheline Presle, Eloisa Cianni, Franca Valeri, Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, Margherita Autuori - *Fotografia* di: Mario Bava.

SIAMO DONNE

Titanus-Film Costellazione, 1953 — *Produttore*: Alfredo Guarini — *Soggetto e Sceneggiatura*: Cesare Zavattini — *Musica*:Alessandro Cicognini — *Primo episodio*: *Regia*: Alredo Guarini — *Fotografia*: Domenico Scala — *Interpreti*: Emma Danieli, Anna Amendola — *Secondo episodio*: *Regia*: Gianni Franciolini — *Colloborazione alla sceneggiatura*: Luigi Chiarini — *Fotografia*: Enzo Serafin — *Interprete*: Alida Valli — *Terzo episodio*: *Regia*: Roberto Rossellini — *Collaborazione alla sceneggiatura*: L. Chiarini — *Fotografia*: Otello Martelli — *Inteprete*: Ingrid Bergman — *Quarto episidio*: *Regia*: Luigi Zampa — *Collaborazione alla sceneggiatura*: L. Chiarini e Giorgio Presperi — *Fotografia*: Domenico Scala — *Interprete*: Isa Miranda — *Quinto episodio*: *Regia*: Luchino Visconti — *Collaborazione alla sceneggiatura*: Suso Cecchi D'Amico — *Fotografia*: Gabor Pogany — *Interprete*: Anna Magnani — *Origine*: Italia.

con la sua unitarietà, non si veda immediatamente sovrapporre un nuovo oggetto, che richieda una nuova emozione, confondendola con la precedente, e impoverendosi a vicenda.

In altre parole: si potrebbe assistere (e talora si assiste) ad una serie di cortometraggi, separati da una pausa, come di fronte a tanti separati prodotti artistici, ottenendo emozioni di diverso genere, e elaborando giudizii diversi per ciaschedun cortometraggio. Di fronte a un film, sia pure ad episodi, è l'unitarietà del film che condiziona l'emozione artistica. Riesce a volte possibile conservarla se a dirigerli è sempre la stessa mano. Se invece le mani sono diverse, non basta certo l'unità del tema a conservare l'unità del film, ed è quasi impossibile realizzare tra i diversi registi una tale concordanza da avere un autore ideale unico, un frutto autentico di collaborazione.

I tre film ad episodi a cui abbiamo fatto cenno e che sono apparsi in questa stagione, sono dovuti, per la regia, « Siamo donne » a Rossellini, Franciolini, Visconti, Guarini; « Amore in città » a Lizzani, Risi, Antonioni, Maselli-Zavattini, Lattuada, Fellini; « Villa Borghese » a Franciolini (ma gli episodi sono sei: due di Sergio Amidei a cui si deve anche l'idea generale e gli altri successivamente di Flaiano, Bassani, Patti). In realtà, nei primi due, è la personalità di Zavattini autore del soggetto e delle sceneggiature che domina, come nel terzo quella di Amidei (e come, in « Pane, amore e fantasia », quella di Margadonna). Mentre dunque, fino ad oggi, nel film italiano la figura del regista sembrava decisiva ai fini della realizzazione artistica, ora alcuni fra i migliori sceneggiatori italiani vengono in primo piano: e se dovessi ricercare un autore per « Amore in città » e « Siamo donne », lo troverei in Zavattini; per « Villa Borghese » in Amidei. Tant'è vero che Zavattini diviene anche co-regista di un episodio, ed Amidei ha una parte di responsabilità — anche se non dichiarata — nella produzione del suo film. Non saremmo noi a rammaricarci di questa novità, che serve fra l'altro a identificare con maggiore precisione ed estensione la parte avuta da questi due sceneggiatori nei migliori film italiani, parte a volte determinante. Dobbiamo però constatare che essa non ha sortito effetti positivi. Le ragioni sono complesse. Esaminiamo intanto i risultati.

« Siamo donne » vorrebbe rivelare al pubblico la vita intima di quattro attrici, il loro carattere privato ed umano. Nel quinto episodio riprende dal vero le fasi di un concorso per un nuovo

volto cinematografico, nei loro particolari penosi e nelle loro inquiete speranze. Ingrid Bergman, Alida Valli, Isa Miranda, Anna Magnani, si presentano al pubblico, e raccontano in prima persona un episodio della loro vita, che, naturalmente, per essere degno di racconto, dovrebbe gettare uno sguardo particolarmente illuminante sulla loro natura segreta. L'idea per se stessa poteva sembrare seducente. E l'episodio poteva essere anche lieve, di scarso conto, in apparenza. C'era da parte delle attrici la migliore volontà di confessarsi con schiettezza: eppure, nonostante la loro indubbia buonafede, come tutto dà un suono opaco! E' difficile conoscersi ed esprimersi. Non chiunque traccia un diario, entrerà nel regno dell'arte. Gli episodi della loro vita, che probabilmente saranno stati veri fino al minimo particolare, non possiedono poi la verità dell'arte, che è un'altra cosa (e non può confondersi la verità della cronaca con la verità del racconto: il documentario d'attualità con il film a soggetto; il primo va interpretato, come la notizia di un quotidiano; il secondo va ascoltato per ciò che trasmette).

Questo è il vizio d'origine anche di « Amore in città ». Zavattini dinanzi alla cronaca quotidiana, nera e bianca, è rimasto profondamente colpito, ha visto attraverso di essa rivelarsi la vita nella sua verità nuda. Non si può non essere d'accordo con lui: i fatti della vita, così come ci si presentano, sono fondamentali per comprenderla. Ma per chi sa e vuole comprenderla: per molti invece la vicenda di Caterina Rigoglioso non rivestiva alcun particolare significato. Era necessaria una trasfigurazione artistica per fargliela apparire in luce. La cronaca del « Messaggero » che riferiva della vicenda, era lettera morta, per chiunque, ad eccezione di coloro che attraverso di essa tentavano mentalmente un'interpretazione umana della condizione delle cameriere, di una categoria sociale. Se noi filmiamo cronachisticamente (e cioè con la massima fedeltà) la vicenda, non otterremo un effetto diverso da quello del « Messaggero ». Bisogna invece filmarla, dando una visione del fatto in profondità, e cioè nel suo quadro, con i suoi antecedenti, e con le sue conseguenze. Come si fa a capire Caterina Rigoglioso soltanto guardandola in viso? Ce l'avrebbe fatta capire molto meglio Anna Magnani, che con la sua arte di attrice, ci avrebbe fatto vedere lo spirito e la storia intima di Caterina Rigoglioso, sia pure con mezzi sintetici. Insomma la realtà nella sua sostanza, nelle sue essenze, viene espressa dall'arte, chiarita dalla scienza, e non dalla semplice — anche se assolutamente necessaria — esposizione del dato

di fatto. Sì, leggiamo pure « Crimen », ma non perchè ci porga una chiave di tutto, quanto perchè vi sono riflesse esperienze, e ci si pongono elementi preziosi per il nostro giudizio. La vicenda quindi di Caterina Rigoglioso non conta riprodurla per sè, quanto per le prospettive che ci apre. Abbiamo bisogno, è vero, anche della cronaca del « Messaggero » e di « Crimen »: ma come cronaca, attualità (a pari dei giornali filmati, o dei film di montaggio). Non per giungere all'attualità « ricostruita ». Mi sorprenda, il regista di Zavattini, la vita intima di certe attrici, oppure la vicenda di Caterina Rigoglioso: ed io ne sarò profondamente commosso. Se ciò invece lo si ricostruisce, sia pure con il massimo scrupolo, non ci si crede più. Ci fa pensare ai cineasti della fine-secolo, che non avendo avuto il permesso di riprendere dal vero un'incoronazione, la ricostruivano con una controfigura del re. La vera Caterina Rigoglioso sembra una controfigura del personaggio Caterina Rigoglioso: e non per sua incapacità, ma per debolezza intrinseca dello scenario, cronaca « ricostruita » con estremo rigore, e con fatale superficialità.

La poetica è sempre assai pericolosa per il poeta. Lasciamola elaborare ai critici, e possibilmente in una forma che non nuoccia al poeta, ma semplicemente lo avvicini al pubblico (si veda, per esempio, come Tilgher abbia nuociuto a Pirandello, all'idea che Pirandello aveva della sua arte). L'espressione logica di un processo mentale che per essere artistico, è di tutt'altra natura, porta la mente del poeta a intralciare il suo naturale lavoro creativo. Almeno in gran parte dei casi. Lo porta a indirizzare secondo una logica il suo operato, a renderlo cioè aprioristico, legato ad uno schema, ad una dimostrazione obbligata. Egli si lascia guidare non dalle necessità artistiche del suo sentimento, ma dalle necessità logiche della ragione, di taluni princìpi che si è prefisso di attuare. Agisce con la materia della sua arte distorcendola per verificare la sua teoria. Anche in questo caso, non è per nulla detto che un inquadramento teorico debba assolutamente danneggiare: vi possono essere eccezioni alla regola. Ma normalmente l'una attività va tutto a danno dell'altra. Nel caso di Zavattini, i suoi sfoghi estetici, per una poetica del neorealismo, lo costringono ad attuare i princìpi che egli postula, e ad ottenere risultati che poi, ironia di queste sorti, contrastano pienamente con le premesse e le intenzioni (questo è frutto di un'immaturità culturale: quando questa maturità si è raggiunta, l'artista sa bene come deve lasciare libere le sue facoltà; una co-

scienza profonda del proprio compito era in Dante come nell'Ariosto, ma non si lasciava mai turbare da presupposti, non morali, o religiosi o pratici — necessarii — ma di « estetica », di una « poetica » che tende ad assumere appunto valore assoluto di estetica, nei propri confronti).

Zavattini è scrittore acuto, convincente, anzi commovente: così le sue « tesi », anche se in linea estetica appoggiate a elementi assai discutibili, risultano più interessanti, e fanno più partecipi di questi suoi nuovi film. Sono un documento umano, che pure attraverso molti atteggiamenti da « luce della ribalta », ha un fondo sincero. Mentre questi suoi film, appaiono di una sconcertante aridità, alla resa dei conti, per le conseguenze che portano.

« Siamo donne » voleva essere il ritratto dal vero di quattro attrici: non è che pettegolezzo, e le dichiarazioni di colpa fatte dalle interpreti ricordano la confessione di Ser Ciappelletto, spiacente fino alle lacrime per aver mangiato un po' troppa insalata, e perciò dichiarato santo alla sua morte. L'episodio di Anna Magnani, diretto da Luchino Visconti, è il solo ad avere un corso brillante ed una gradevole freschezza pur nella sua lievità. Gli altri non ci presentano donne, ma esseri ideali, che hanno appena qualche debolezza, del resto facilmente perdonabile. Va inoltre anche osservato, che Anna Magnani ha quelle impetuose e autentiche qualità di attrice che conosciamo, anche nel sorridente racconto del suo battibecco. Le altre sono attrici fino a un certo momento: cioè fino a quando le sostengono regìa e scenario. Essere ottimi attori quando nè regìa nè scenario hanno sostanza d'arte, è sullo schermo (come sulla scena quando la commedia è povera) davvero arduo: queste tre attrici non ne hanno le capacità. In quanto all'ultimo episodio — il concorso — sono semplici riprese di attualità per un argomento che può incuriosire, ma certo non appassionare (si vedano invece come riprese d'attualità, i momenti raccolti da Nicole Vedrès in « Paris 1900 », e mille altre, per questioni che ci stanno veramente a cuore). In verità sul destino e sulla natura intima degli attori, dicono più le finzioni romantiche di « Kean », la psicologia romanzata di « Eva contro Eva » (per non parlare di « Limelight ») che non questa inchiesta da settimanale a rotocalco. Sono più realistiche. Come, sul piano della cronaca, le vicende Winters-Gassmann, hanno ben altro sapore.

« Amore in città » si presenta come una nuova specie di film, un giornale cinematografico ad alto livello, una rivista a carattere

tra il sociologico e l'elzeviristico, in cui si alternano articoli brillanti, di colore, ad inchieste condotte con rigore scientifico. Vorrebbe essere un numero unico dedicato a un solo tema: l'amore in città. Abbiamo il gusto dell'antologia e del pout-pourri, con l'inconveniente però, come abbiamo già detto, di mescolare i sapori — il dolce con l'agro, il piccante con il delicato — invece di farli susseguire in ordinata progressione. Inoltre, il titolo è un'indicazione, o un vero e proprio assunto? L'importanza dei temi farebbe supporre questa seconda eventualità, quindi un vero e proprio proposito di tracciare un diagramma che mettesse in luce precise deduzioni di ordine morale. Fosse questa o meno l'intenzione, si esce dalla sala con un senso di profondo sconforto: l'amore in città non ha proprio altro volto, che quello misero e pietoso delle prostitute, oppure quello mentalmente turbato dei suicidi, o quello di compra-vendita legale delle agenzie matrimoniali, o quello sventurato di Caterina Rigoglioso, o quello di volgare eccitazione rispecchiato da « Gli italiani si voltano »? Il dancing ritratto da Risi, ha un aspetto più cordiale, per quanto grottesco: ma l'esposizione si esaurisce in un frammentismo « prosa d'arte » (e il frammentismo di questo film non è dovuto alla brevità degli episodi: si sa come anche una sequenza possa racchiudere un valore universale; ma allo spirito di osservazione del « colore », che lo anima, come anima i giornalisti che fanno scalo a Giava: gli uomini vi appaiono trasformati in bestie da zoo, tanto prende la mano il gusto di descriverli come elementi anormali e buffi, dove, invece, dietro a questi dati raccolti, vi sono ben altre verità). Anche in questo film tutto è presso a poco autentico, attualità « ricostruita ». Le inchieste hanno apportato questi dati e queste risposte: però, come leggerli? L'occhio cinematografico dovrebbe decifrare i segreti: qui li presenta. Pressappoco in questa forma, già li conoscevamo. Si trattava di andare più in là: e non per esporre tesi o deduzioni, ma per illuminare i fatti. I diversi registi non vi sono riusciti, per quanto si siano adoperati con un impegno tecnico talora eccellente (in modo particolare nel brano di Risi). Le intenzioni di Zavattini, indubbiamente nobili e generose, si sono rivelate in pratica paralizzanti: il quadro che si offre è casuale, senza consistenza, e, quello che più dispiace, sembra come irridente, animato di scetticismo da caffè. E' che in verità, più vuol essere obbiettivo, più invece riflette una mentalità particolare — da via Veneto — dove si vede il mondo in un personale modo, e cioè si vede se stessi nel

mondo, attraverso la pietà o lo scherno sugli altri. Si rivela insomma una incapacità obiettiva di comprendere ed esprimere « l'altro ».

Abbondano è vero i fatti e i personaggi: manca però quell'immaginazione creatrice basata sulle proprie esperienze intime, che permette di interpretarli. Le inchieste di colore, non valgono certo, anche sullo schermo, quanto le indagini del sociologo, o le verità umane espresse dal romanziere (prendete ad esempio la « recherche » di Proust: accumulate pure interviste, dati, documenti, sul mondo dell'aristocrazia parigina: niente può avere tale forza di chiarezza e di rivelazione).

Sergio Amidei, in « Villa Borghese », ha più astuzia spettacolare e raggiunge risultati più graditi al pubblico, un tono più unitario, per la presenza di un solo regista, Gianni Franciolini, nei cinque episodi. Ma è anche un tono ben più modesto e sciatto, uno spirito d'osservazione ed un umorismo, che, così espressi, non differiscono molto da quelli dei normali sketch inclusi da Garinei e Giovannini tra i balli e le canzoni delle riviste di Rascel e di Billi e Riva. Questi episodi in realtà hanno ben poco a che vedere con villa Borghese, e potrebbero essere trasferiti in qualsiasi parco, ripresi su qualsiasi palcoscenico di music-hall (dove non mancano a volte i numeri « larmoyant »). Amidei, tramontata l'epoca di « Roma città aperta » e di « Paisà » si è dato al sicuro e inoffensivo reddito delle commediole che ha fatto girare da Emmer (in « Domenica d'agosto » con un certo garbo) e di questa rivistina, in cui la ripresa cinematografica non ha un compito espressivo, ma puramente espositivo. Si legga ad esempio la novella di Patti, e si veda l'episodio che la ripete fedelmente: si noti quanto è più significante ed evocativo, l'umorismo di Patti, e come invece la traduzione cinematografica — corretta, ma fredda — renda l'episodio banalmente comico (anche perchè l'interpretazione di De Sica, è legata ad effetti e ad espressioni teatrali), senza quel substrato satirico che dava al racconto un sapore realistico, di osservazione e di giudizio. Amidei, Franciolini, e gli altri sceneggiatori, trattengono il riso sui limiti della piacevolezza. La satira è volutamente bonaria, e non è difficile scorgervi sempre l'accorto controllo del mestiere, una mano abile e indifferente a quello che fa, intesa soltanto a lasciare soddisfatto il pubblico (che tuttavia preferisce la farsa vera e propria, alla Libero Pilotto, di « Pane, amore e fantasia »). Il massimo dell'ilarità è suscitato da Franca Valeri, nella macchietta della prostituta bolognese: macchietta costruita da lei alla Malda-

cea (ottima scuola del resto), e scritta con gli stessi giochi e doppi sensi dell'avanspettacolo. Il punto di partenza, per Amidei, è l'ambiente (difatti era stato, precedentemente a questo film l'ambiente di Ostia, delle sartorie di Piazza di Spagna, del turismo dei tifosi, del liceo; e precedentemente ancora, erano state le situazioni storiche). Il risultato è un sentimental-umorismo alla Duvernois. Come è vero che le ispirazioni provengono assai spesso, attraverso un uomo, da uno stato d'animo collettivo, che ha potuto farsi coro multanime in una certa situazione! Dopo, quella persona che ne fu portavoce sincero, perde questa sensibilità: e non le resta che la tecnica giustificata con un segreto o aperto scetticismo. E non da ora, lo scetticismo è la debolezza e la vergogna della nostra nazione.

Gli errori di Zavattini invece, possono servire ad imboccare la strada giusta, possono essere riscattati da lui in qualsiasi momento: cioè, egli riuscirà ad essere libero anche da se stesso e dai suoi limiti, che sono le sue idee generali (e potrebbero meglio dirsi le sue debolezze). E' vero che bisogna sentire l'urgenza del tempo: ma in modo limpido, obbiettivo, che sappia misurare i suoi scopi e prospettarsi le situazioni.

La classe intelletuale italiana trascorre da una rinuncia ormai decisa ed effettuata, con abbandono di ogni sincera speranza, a un atteggiamento che ha del patetico e del caritatevole, e stenta a rendersi concretamente efficace.

Vito Pandolfi

Elementi per una bibliografia ragionata

di Ch. S. Chaplin

Sezione terza: analisi di film e recensioni [1]

29 - Gandini, F., *Quattro Chaplin e un festival*, in « La Prealpina », Varese, 12 giugno 1947, pag. 3.

Analisi di *L'evaso*, *L'emigrante*, *La cura miracolosa* e *La strada della paura*, (riediti nell'antologia *Festival di Charlie Chaplin*), sulla scorta del realismo chapliniano, « connaturato, istintivo, pertanto più evidente ed apprezzabile nel Chaplin primitivo che non in quello evoluto e premeditato che conosciamo da *City Lights* in avanti ». Della *Cura miracolosa* l'a. osserva in particolar modo il carattere satirico: « la cura è soltanto un pretesto per una movimentata satira dell'ambiente e di chi lo frequenta... Signori, signore distinte... un barbuto pachiderma con la gotta, snob di fuori e bacato di dentro, un mondo in putrefazione pienamente individuato... (nel finale) la satira si accentua ed esplode in una generale, sfrenata ebrezza dei malati... E' lo scandalo... Tutti danzano, le signore distinte, perfino, sono alticce. E Chaplin pare ne goda ».

30 - Polnsky, A., *Monsier Verdoux*, in « Hollywood Quarterly », II, 4, Berkeley and Los Angeles, luglio 1947, pag. 403-405.

« *Monsieur Verdoux* assomiglia più ad un chiaro sogno che a una copia della realtà... (è) oltraggiosamente non-realistico ». « Cinematograficamente, il film è confuso, gli sfondi improvvisati ed inerti, la storia procede confusamente di sequenza in sequenza... I conflitti reali che l'uomo deve affrontare nel nostro mondo nel *Verdoux* ci sono... ma il film non ci soddisfa perchè non ci pare che abbia trovato una forma adeguata alla sua coscienza ». Il giudizio negativo è motivato dall'a. con una digressione estetica sul problema del realismo, il quale realismo « è basato sul contenuto », sul fatto che « la realtà obiettiva è la condizione della coscienza dell'uomo e la sua moralità », che la vita dell'umanità non può esser compresa se la si limita a conflitti individuali, e che « lo sviluppo dell'uomo è direttamente legato alla sua capacità di padroneggiare sempre più la realtà, perchè questa è la condizione della sua vita sociale ».

31. - Casiraghi, U., *Charlot non è morto*, in « l'Unità », Milano, 31 agosto 1947, pag. 3, 2 ill.

A proposito del *Verdoux*, dopo la *prima* europea,, avvenuta a Marianske Lazne in Cecoslovacchia, al II Festival Internazionale, il 16 agosto. « Charlie Chaplin sta per condurre la tendenza individualistica dell'arte cinematografica al suo estremo compimento ». La forza realistica di Ch., dice l'a., sta sopratutto nella sua capacità di sintetizzatore; nel *Verdoux* però « il divertimento puro si mescola con la tesi collettiva e sociale. In sede formale, questo che è il più perfetto racconto di Chaplin, realizza la

(1) Vedi fasc. n. 9, settembre 1953; n. 12, dicembre 1953 e n. 1, gennaio 1954, di questa stessa rivista.

unità ». Non altrettanto avviene in sede umana e politica: « nel film... fascismo e capitalismo appaiono improvvisamente come fluorescenze mostruose, come bubboni pestiferi; e invece in certi paesi sono stati e sono la normalità ». L'a. conclude che poichè Ch. « come individuo non può cogliere da solo, e da isolato, il travaglio della società americana verso la guerra, la polemica del *Monsieur Verdoux* si dissolve in parole al vento ».

Dello stesso a., cfr. anche *Monsieur Verdoux*, in « Omnibus », II, 28, Milano, 8 settembre 1947, pag. 11, con 3 ill., accurata descrizione del film, e citazione di una dichiarazione di Ch.: « Il mio film è contro la guerra, contro l'immolazione inutile della nostra gioventù. Esso rappresenta un messaggio umanitario, ed io sono pacifista prima d'ogni altra cosa »; nonchè *Un Barbablù degno di stima*, in « l'Unità », Milano, 26 febbraio 1948, pag. 3, dove è rievocata la prima proiezione, privata, del film a Hollywood, alla presenza di Mary Pickford, Thomas Mann, Jean Renoir, Bertold Brecht e Hans Eisler, ed è riportata una dichiarazione di Ch.: « Io *dovevo* fare *Monsieur Verdoux*. Dovevo lanciarmi in questo assalto contro la meschinità umana. Ho desiderato dar la prova del fatto che l'umorismo e la crudeltà non possono stare l'uno senza l'altro, che l'umorismo non è una semplice burla, che non avrebbe ragione di esistere senza un significato sociale... E' colpa mia se gli americani non riescono a sentire nulla? avevo pensato che in un primo tempo il film li avrebbe urtati, ma poi avrebbero trovato la chiave che permettesse loro di comprendere questo personaggio. Il vero criminale non è Verdoux, è la società che lo circonda... Forse quello che da fastidio agli americani è il fatto che Monsieur Verdoux sia un piccolo-borghese, un impiegatuccio come loro, un povero diavolo con una famiglia da mantenere. Tuttavia Monsieur Verdoux sa che la vita è una lotta. E dovendo proteggere il suo focolare, egli vi si adopera con la medesima serenità d'un poliziotto, al quale hanno insegnato che l'unico mezzo di « difendere la famiglia » consiste nell'utilizzare il lanciafiamme con un massimo di efficacia ».

32 - Puccini, D., *Monsieur Verdoux è sempre Charlot*, in « Vie Nuove », II, 38, Roma, 21 settembre 1947, pag. 8.

L'a., dopo aver sottolineato la necessità di non confondere « come fanno spesso in USA, la polemica anticapitalista e pacifista di Charlot con l'ideologia comunista », osserva che, nel film, « l'individuo Verdoux realizza una completa libertà personale. E' l'uomo libero per eccellenza in una società basata sulla menzogna e sull'illibertà. E se le cose gli vanno male, a causa delle contraddizioni di quella società, Verdoux rimane sereno e sempre libero. Da uomo libero, egli sa affrontare infine la forca. A guardar bene, questa è la medesima tesi che informa tutta la precedente opera di Chaplin. E' la stessa tesi portata alle sue conclusioni più « razionali », poichè « Charlot era libero per il suo caparbio e istintivo anarchismo: Verdoux è libero perchè ha capito che l'anarchia è nella società, di cui lui è il figlio più diretto ».

33 - Viazzi, G., *La febbre dell'oro*, in « La Cittadella », II, 21-22, Bergamo, 15-30 novembre 1947, pag. 8.

Viene sottolineato come la produzione chapliniana sia sempre strettamente legata alla realtà, alla storia, alla società; Charlot è definito « l'ultimo tragico, profondo, poetico esponente dell'individualismo anarchico borghese, che viene travolto dal sistema stesso che lo ha generato e che ora lo divora »; viene osservato il gioco dialettico tra sogno e realtà in Ch. e, il limite suo, « la constatazione negativa di un mondo, ma l'assenza di una soluzione, di un tentativo ».

34 - Emanuelli, E., *Comincia anche Charlot a conoscere la sfortuna*, in « Corriere di Milano », 21 dicembre 1947, pag. 3.

Il film, dice l'a., « corre sempre su un doppio binario. Uno è palese, l'altro è sotterraneo. Sul primo scorrono le avventure del signor Verdoux, che sono quelle che sono, cioè avventure di quel mondo rifatto nell'atmosfera di favole in cui sempre hanno ragione di vita i gesti di Charlot; sull'altro scorrono i sottintesi satirici e polemici, buoni per chi li vuole vedere, per chi li sa afferrare ». L'opera « è composta tutta con preoccupazioni stilistiche di grande efficacia e carica di riferimenti intellettualistici che rasentano la raffinatezza ».

35 - Bazin, A.," *Monsieur Verdoux" ou le marthyre de Charlot*, in « L'Ecran Français », 131, Paris, 30 dicembre 1947, pag. 4, 1 ill.

« Non si tratta qui di idee, ma di mito, non di politica o di psicologia: si tratta solo di Charlot. Il segreto di Mr. Verdoux sta nell'essere egli la metamorfosi di Charlot nel suo contrario... Ora sappiamo dove finisce la storia comincita un po' più trent'anni fa. Charlot, Mr. Verdoux e Charles Chaplin fanno tutt'uno: quest'omino in maniche di camicia, dal passo saltellante, che due carnefici conducono al supplizio. Il termine terrestre della strada che attraversa tutta l'opera di Chaplin è la via della ghigliottina. Una via che ci pare si prolunghi nelle immagini oltre il palco dell'esecuzione, fino al cielo ove sale, con le due candide ali del *Monello*, tenendosi la testa mozza, San Charlot alias Mr. Verdoux ».

36 - Bazin, A., *Le mythe de Mr. Verdoux*, in « Le Revue du Cinéma », II, 9, Paris, gennaio 1948, pag. 3-25, 14 ill. e 2 disegni di Ch.

« Basta inserire *Mr. Verdoux* nella mitologia chapliniana, che subito tutto si chiarisce, s'ordina e cristallizza. Prima d'avere un " carattere " e quella sorta di biografia coerente e chiusa che i romanzieri e drammaturghi chiamano Destino, Charlot. semplicemente esiste. E' una forma bianca e nera stampata nei sali d'argento dell'ortocromatica ». L'a. porta numerosi esempi a dimostrazione della sua tesi onde Verdoux sarebbe « Charlot travestito da proprio contrario »; del finale del film, interpretato come l'esecuzione capitale di Charlot, dicesi: « per costringere la società a commettere questa gaffe irrimediabile, Charlot s'è rivestito del simulacro del suo contrario. Verdoux non è che l'« incarnazione » di Charlot, nel senso letterale e mitologico della parola: la principale « incarnazione » e, forse, si può dire, la prima. Perciò *Monsieur Verdoux* è indubbiamente l'opera più importante di Chaplin ». L'a. parla anche del *Dittatore*, il cui discorso finale definisce « una specie di psicanalisi fotografica di Charlot »; tratta della evoluzione morale e psicologica di Charlot dai primi film Keystone alla *Febbre dell'oro*, e al *Circo*: e sostiene che « al San Charlot del *Monello*, del *Circo* e della *Febbre dell'oro* risponde dialetticamente il San Verdoux d'oggi », personaggio al quale va una simpatia del pubblico che è « ontologica piuttosto che morale » in quanto « si rivolge al mito ».

Un paragrafo del saggio è dedicato a quello che l'a. definisce « il complesso di Edna Purviance » di Chaplin, e nel quale « il mito di Don Giovanni si confonde con quello di Barbablù »: « Se Mr. Verdoux prolunga e supera il mito, sin lì incompiuto, del puro amore di Edna Purviance, Chaplin incaricò Verdoux di vendicarlo delle altre donne ». Siccome « la realtà dell'opera sta nel simbolismo delle situazioni e dei personaggi », l'a. afferma che il film va criticato con nuovi adeguati metodi critici, e dopo aver detto che *Verdoux* è uno dei film di Ch. « meglio fatti », osserva che esso « presenta... l'originalità di realizzare una sorta di sintesi tra il celebre film psicologico diretto da Chaplin (*L'opinione pubblica*) e quelli nei quali appariva Charlot », poichè « la regia di Chaplin non è che l'estensione alla macchina da presa, alla scenografia e al montaggio, della recitazione di Charlot ».

37 - Pandolfi, V., *La febbre dell'oro*, in « Il Calendario del Popolo », IV, 40, Milano, gennaio 1948, pag. 159.

Lirica descrizione del film, il quale, dice l'a., offre « le alternative della vita: sogno e realtà, amore, denaro. Tutto alla rinfusa, nella lotta barbarica dell'America che si va scoprendo e traccia la sua planimetria. Bene e male non si distinguono, la volontà di costruire e la volontà di sfruttare si accavallano e si confondono nelle coscienze, e quantunque un equivoco e una cecità fondamentale corrano alla base di questo agitarsi a volte tempestoso, i movimenti dei nuovi americani possiedono una grande agilità e libertà, il lavoro si estrinseca e si erge immediatamente, i semi fruttificano con abbondanza: è l'America del romanzo di Kafka, delle *Foglie d'erba* poetiche di Walt Wihtman, il nuovo mondo, la nuova patria, la speranza. E le vicissitudini di Charlot solo ora hanno inizio ».

38 - Altman, G., *" Monsieur Verdoux " est á Paris! Chaplin plus grand que jamais*, in « L'Ecran Français », 133, Paris, 13 gennaio 1948, pag. 5-6, 2 ill.

E' avanzata una interpretazione di tipo esistenzialista: « L'importante è che Chaplin qui si sia travestito da Verdoux senza mai cessar d'essere Charlot: è che abbia voluto

recitar la parte degli « altri » facendo capire che, alla lunga, non può riuscirci; è che abbia voluto dimostrare, riallacciandosi forse ai ben noti temi dell'esistenzialismo, che l'uomo non è libero, nel senso filosofico della parola, se non quando « si sceglie » categoricamente; che, nella misura in cui, per esempio, come Verdoux, sceglie le leggi della giungla, se per un attimo si flette, ondeggia, esita, tutto sprofonda in rovina ».

39 - SADOUL, G., *Verdoux le misanthrope*, in « Les Lettres Françaises », VIII, 193, Paris, 29 gennaio 1948, pag. 6.

« Nell'opera del grande comico inglese, *Monsieur Verdoux* tiene il posto che il *Misantropo* ha in quella di Molière. Dopo *Tartufo* e *Don Giovanni*, fu un Molière perseguitato, quello che creò Alceste. L'autore di *La febbre dell'oro* e del *Dittatore* ha subito, anch'esso, altri interminabili attacchi ». « Per Chaplin gli affari sono, nella nostra società, una roma del delitto. Come certa politica. Come certe guerre. L'iniziativa individuale di Verdoux è dunque un modello in scala ridotta degli orrori e delle assurdità che caratterizzano la società di *Tempi moderni* e del *Dittatore*. Chaplin che, per prudenza, inverte la moralità del suo racconto filosofico, situa, per la stessa ragione, l'azione in Francia, dove Landru gli forniva un pretesto e un alibi ». « La sua dignità e la sua intelligenza nello smontare il meccanismo del potere rendono Verdoux padrone d'una società ch'egli, al tempo stesso, incarna e condanna. La sua corazza non ha altri difetti che quelli del sistema che, alla maniera anarchica, ha volto a suo profitto. Come fa la macchina da mangiare di *Tempi moderni*, la macchina per fabbricare la fortuna vien guastata dalla crisi, e uccide Verdoux ».

40 - ARISTARCO, G., *Mr. Verdoux*, in « Sipario », III, 23, Milano, marzo 1948, pag. 23.

« Il temperamento melanconico e pessimista di Ch. non è più contenuto in un'atmosfera di sogno, nella favola patetica: l'universale sofferenza e l'ingiustizia umana sono più scoperte; pertanto la satira e la critica alla società assumono toni più decisi, la polemica è più accesa, l'umorismo amaro a tal punto da sfociare nel cinismo ». L'a. però ritiene che nel film « alla sostanza e alla tesi non corrisponda un adeguato linguaggio ».

41 - BUZZATI, D., *E' un capolavoro ma non è simpatico*, in « Bis », I, 1, Milano, 16 marzo 1948.

A proposito di *Monsieur Verdoux*.

42 - BO, C., *La morale di Monsieur Verdoux*, in « Bianco e Nero », IX, 3, Roma, maggio 1948, pag. 7-11.

Prende le mosse dalla discussione Moffat-Bazin sulla sartriana « *Temps modernes* » (cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 109 e n. 112), e stronca Monsieur Verdoux asserendo che « la povera morale di Monsieur Verdoux è assolutamente insostenibile e si badi bene che io parlo tanto dell'evidente leggerezza delle soluzioni finali quanto invece alludo direttamente all'impossibilità che ha Chaplin di far aderire la sua bellissima storia al verdetto che pensa di poter dare alla nostra società ». L'a. sostiene che « la morale di *Monsieur Verdoux* è una falsa morale e anzitutto è falsa perchè la morale non può mai essere portata a livello di una semplice protesta e si noti che qui si tratta di una protesta a posteriori, sopratutto è falsa perchè è ristretta a un caso eccezionale dai caratteri di vero paradosso, infine non è lecito confrontare una morale personale all'immagine di una morale più larga che investe il movimento stesso della civiltà ».

42 - MANVELL, R., *Monsieur Verdoux*, in « The Penguin Film Rewiew », 7, London, 194, pag. 77-82.

E' accennato un parallelo Chaplin-Swift, per l'amarezza satirica e per la tecnica narrativa: secondo l'a. « l'azione del film simboleggia il pensiero di Chaplin così come quella dei *Viaggi di Gulliver* simboleggiava il pensiero di Swift ». Il pessimismo del film è spiegato con l'isolamento e le persecuzioni di cui Ch. è fatto oggetto in America, dove la gente pensa: « Finchè si limita a divertire, bene, bravo; ma la sua critica sociale è davvero la malvenuta ».

44 - WINNINGTON, R., *Ddrawn and Quartered*, The Saturn Press, London, s. d. ma. 1948.
L'a., critico del londinese « *News Chronicle* », a pag. 86 riporta la sua recensione, dell'8 novembre 1947, del *Monsieur Verdoux*, e lo consiglia ai suoi lettori come un film che rinfranca, « per il suo coraggio morale e per la sua pacifica asserzione della dignità umana ».

45 - CAMPASSI, O., *Il nottambulo*, in « Cinema », n. s., III, 32, Milano, 15 febbraio 1950, pag. 88-89, 7 ill.
Minuziosa analisi di *One A. M.*, « monologo... tutto impostato sui tentativi di Charlot per realizzare la sua volontà, sempre e dovunque ostacolata ». Tutte le trovate del film sono « di natura strettamente visiva e soltanto così espresse »: « Ogni idea è estrinsecata ricorrendo a quanto essa ha di strettamente visivo... le immagini sono accostate con funzionale semplicità, e noi vediamo che è proprio dal loro accostamento che nascono i concetti ». L'a. giudica *Il nottambulo* « ancora lontano dalla poesia », però dotato di una « sua importanza nel quadro dell'opera complessiva di Chaplin sia da un punto di vista formale che sotto l'aspetto contenutistico ».

45 - BALLAND, J., *Le Kid*, in « Raccords », I, 2, Paris, marzo 1950, pag. 30-32.
« L'essenza del comico di Charlie Chaplin è la dignità », proviene dal « rifiuto di adattarsi alle condizioni reali », quindi è « dell'irrealtà inserita nel reale ». Charlot sarebbe « un ragazzo grave, cieco perchè non vuol vedere niente, crudele, acido ed acerbo, un ragazzo dei sobborghi, irrispettoso e lacero, il fratello sporco e moderno di quell'efebo solitario che, presso i greci, impersonificava al tempo stesso l'amore e la morte ».

46 - LANCEL, S., *Les Lumiéres de la Ville*, in « Raccords », I, 6, Paris, dicembre 1950, pag. 19-20.
« In *Luci della città* il film, a vero dire, non c'è... Il solo " film " di Chaplin, prima di *Monsieur Verdoux*, è forse *La febbre dell'oro*... Il titolo di « luci » e le prime battute connesse, se così può dirsi, alla vita notturna della strada, non vogliono significare che una tonalità generale, il segno sotto il quale si pone il susseguirsi delle immagini. Charlot non vive una storia, ma si sviluppa in questa o quella situazione per trarne il massimo degli effetti comici... L'inaugurazione della statua, il suicidio fallito, il combattimento di pugilato, tutti questi piccoli cortometraggi hanno per sola giustificazione un'ingegnosa costruzione musicale basata sul ritorno di tre ritmi alternati ».

48 - JYMPSON HARMAN, A., *City Lights*, in *Shots in the Dark*, Allan Wingate, London, 1951, pag. 230-231.
In occasione della ripresa londinese (ottobre 1950) del film. L'a. pone l'accento della sua nota sul carattere « visivo » dell'opera, e cita come esempio la perfetta complessità della scena in cui Charlot incontra la ragazza (su questo fatto, cfr. Parte Seconda, Sezione quarta, n. 58).

49 - SAVIO, F., *Carmen*, in « Cinema », n. s., IV, 62, Milano, 15 maggio 1951, pag. 272-273, 6 ill.
Charlot perviene al suo primo risultato adulto con l'esercizio della parodia... (che) è una forma di critica mediata. Con la *Carmen*, Charlot (entra nel campo) della satira di costume », ma, poichè prende in giro la *Carmen* di Geraldine Farrar e Theda Bara, « è come uccidere una donna morta ». Così « la parodia si raggela e l'ispirazione, fattasi autonoma, prende altre strade ». Questa parodia, « che uno s'aspetterebbe come l'opera sua più liberamente divertita, più spassionata, più gaia, è in realtà la pellicola più concreta... La Spagna immaginata da Charlot è, a suo modo, una porzione di realtà... ». Il film, è definito dall'a. una tragedia: « Basterebbe ad attestarlo la scena della morte di Carmen e del suicidio di Don José: davanti a quella palizzata, sotto quel sole. Fissità stremata e barocca che è di certe immagini di Goya ».

50 - HUFF, Th., *Limelight*, in « Films in Review », III, 9, New York, novembre 1952, pag. 466-470, 8 ill.
Recensione negativa. Secondo l'a. tratterebbesi di un miscuglio di elementi banali (« un pò di Freud, un pò di balletto, alcuni aforismi sulla vita ») non sprovvisto della

caratteristica umanità chapliniana, ma mal recitato (« poichè egocentrico, (Ch.) non riesce mai ad immergersi nella storia. V'è un pervadente narcisismo, una frequente vanità »), ecc. In una nota è detto che l'insuccesso del *Verdoux* era dovuto al fatto che il film « non era divertente, eccetto che per un piccolo gruppo di intellettuali », ma che se fosse stato svolto nei modi di *Kinds hearts and coronets* o di Guitry, sarebbe piaciuto al pubblico. L'articolo, che giunge quasi alle stesse conclusioni del fascista Marco Ramperti (cfr. « Brancaleone », Roma, dicembre 1952) è visibilmente scritto sotto l'influenza delle persecuzioni a Ch. (Assai più obiettiva una nota, anonima però, su « Image », vol I, 8, New York, novembre 1952, pag. 4, 1 ill.). Nello stesso numero della rivista, a pag. 47, cfr. la lettera di un lettore, Robert Downing, che stronca il film definendolo « banale », vuoto, interminabile », dotato di una « pessima scenografia e di pessimi « effetti », di una brutta illuminazione e di una fotografia povera ». « Sono certo », dice questo lettore di « Films in Review », « che Claire Bloom è migliore attrice di quanto *Limelight* le permetta di essere... il balletto è mal filmato... Questo non è solo l'unico film di Chaplin che mi abbia deluso, è uno dei peggiori film che abbia mai visto ».

51 - Sadoul, G., *La dignité humaine*, in « Les Lettres Françaises », IX, 438, Paris, 13 novembre 1952, pag. 9, 1 ill.

Su *Limelight*, che l'a. definisce « capolavoro shakespeariano ». Calvero, nella figura del quale si confondono elementi della biografia del padre di Ch., ed elementi della vita dello stesso Ch., è paragonato a un Ecce Homo che trionfa con il coraggiò e la dignità. Per questo *Limeligth* è « il contrario di un film " nero ' », Calvero ha una fiducia infinita negli uomini e nella vita. « Al di là dell'aneddotica della vecchiaia e della sventura, per mezzo della sua propria tragedia, Chaplin si pone al livello dei grandi geni letterari, Shakespeare, Gorki, Goethe, Moliére ». L'a. discute poi quelle parti del film che potrebbero far pensare a concezioni buddiste circa la metempsicosi, ma vi si ravvisa « una specie di precauzione oratoria assai larga ». A fattori esterni è anche dovuto al fatto che « in *Limelight* il genio è costretto, dalla formidabile repressione intellettuale esercitata contro Chaplin, a rinchiudersi nel quadro di un dramma a due ».

52 - I., P. (Ingrao, P.) *L'ultimo film di Charlie Chaplin*, in « Rinascita », IX, 12, Roma, dicembre 1953, pag. 692-693.

L'a. osserva dapprima che difetti di *Luci della ribalta* gli paiono « la sommarietà, l'incompiutezza dell'ambiente », il fatto che alcuni personaggi « rimangano figure da bozzetto, macchiette, non riescano a diventare caratteri, simbolo », che « la folla delle figure minori non abbia l'incisività e la freschezza che popolavano e che rendevano così ricchi gli altri film di Chaplin »; che « in questa cornice un po' manierata, in questo canovaccio non originale e a volte meccanico sgorgano i momenti di arte, di limpida piena poesia, che non moriranno ». Ma, si chiede l'a., « è tutto qui *Limelight?* Alcuni splendidi squarci di una storia d'amore e un patetico scrutare nel dramma di una decadenza e di una vecchiezza? ». « Non è così. La storia di *Limelight* ha orizzonti più larghi. Essa entra in una disputa che dura da tempo ». « Abbiamo assistito in questi anni, in Occidente, ad una polemica feroce contro l'uomo », ma se « denuncia, accusa, amarezza » è stata la trincea sulla quale « si è svolta la resistenza contro l'avvilimento e la diffamazione dell'uomo, nelle cose più alte dell'arte dell'Occidente », « con *Limeligth* Chaplin interviene in questo scontro intorno all'uomo e al suo destino » affermando che « più forte delle ingiustizie, della vecchiezza, della morte, c'è l'amore, la solidarietà umana », sicchè « in *Limeligth* tornano a rivivere, nella loro piena luce quei sentimenti perenni — e si direbbe meglio queste conquiste dell'umanità nel suo cammino — che, avvilite prima dalla retorica e dall'ipocrisia, erano stati espulsi e messi in forse nell'arte squallida ed amara dei nostri tempi ». Quei temi erano sempre stati presenti in Ch. ma « in *Limelight* la battaglia è ingaggiata in pieno, esplicitamente, e Chaplin si mette a raccontare la difficile, contrastata vittoria di questo mondo positivo di solidarietà e di amore ». Senonchè, osserva l'a., mentre il mondo della giustizia e della solidarietà si afferma « attraverso lotte complicate, contrasti giganteschi, sommovimenti di milioni di uomini », in *Limeligth* « ciò vive a brani, costretto in una storia individuale, isolato in un contorno ch'è ancora di maniera e a volte persino privo della icasticità pungente, che trovammo in altre opere di Chaplin... Ma questi

brandelli di un mondo nuovo... sono una partecipazione coraggiosa alla lotta, che crede nell'uomo e difende la dignità dell'uomo e il suo domani ».

Sulla discussione sorta in seguito a questo scritto, cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 183.

53 - COHEN, F., "*Limelight*" *de Chaplin ou* "*L'homme, ça sonne fier!*", in « La Nouvelle Critique », V, 41, Paris, dicembre 1952, pag. 87-94.

Con *Limelight*, Ch. « cerca di dare l'immagine più alta e più nobile dell'uomo della società pre-comunista », e in ciò è da mettere in quella grande famiglia di « quegli uomini che, nel corso dei secoli, hanno avuto l'ambizione di dare un ritratto il più possibile elevato dell'uomo allo stadio in cui era giunto il loro tempo », cioè accanto a Dante, Michelangelo, Shakespeare, Goethe, Beethoven. Tema profondo del film è quello « fondamentale dell'ineluttabile progresso dell'umanità, della dignità e del costante perfezionamento dell'uomo ». L'a. analizza il film e controbatte le critiche ad esso rivolte da alcuni critici borghesi parigini, nonchè discute l'impostazione data dal giornalista di « Franc-Tireur » « il rinnegato del movimento operaio Georges Altman » ad una intervista concessagli da Ch. e dall'Altman orientata in modo da cercar di utilizzarla per una campagna anticomunista; osserva, dal canto suo, che « il mondo esterno, l'epoca ed il luogo, non intervengono mai per orientare l'essenziale dell'azione del film » ma che « Chaplin riesce a darci un'immagine dell'uomo universale, *definito dal suo costante cammino in avanti* e che perciò stesso congloba in sè l'uomo dell'avvenire, convincendoci per soprappiù che è *lo stesso uomo* che avanza, e che bisogna render felice, e perfezionare ». L'assenza di personaggi negativi è interpretata come una riprova « della fiducia sublime nell'uomo, che costituisce l'essenza di *Limelight* ».

A proposito di una discussione su questo scritto, cfr. KANAPA, J., *Feu sur la décadence!*, in « La Nouvelle Critique », V, 43, Paris, febbraio 1953, pag. 80-83.

54 - CASTELLO, G. C., *Luci della ribalta*, in « Cinema », n. s., V., 99-100, Milano, 15-31 dicembre 1952, pag. 331-333.

Il film « compie un ciclo creativo con una coerenza assoluta, che riassume, sublimandola, non soltanto la parabola di un poeta del film, ma la sua intera esistenza, traendo da esperienze lontane e decisive, peraltro sempre presenti alla fantasia chapliniana, un'ispirazione più diretta, più meditata, più dolorosa e completa, come è proprio di un artista giunto al possesso di una integrale maturità e reso più pensoso dagli anni e dall'osservazione assidua degli uomini e delle cose ». E' stabilito un parallelo Clair-Chaplin, con riferimenti specifici a *La beauté du diable* e *Mr. Verdoux*, opere di svolta nella biografia dei loro autori. *Luci della ribalta* è giudicato « il più importante e completo tra tutti i film di Charles Chaplin », poichè « Charlot era uomo, ma era maschera. Verdoux era uomo, ma era mito. Calvero è soltanto uomo ». Sono confutate le critiche mosse al film d'essere facilmente patetico nella tematica e deteriormente filosofeggiante. « Con *Luci della ribalta* l'arte del nostro secolo », dice l'a., non solo quella del film, « ha trovato una delle opere che più degnamente la rappresenteranno nel tempo ».

55 - CASIRAGHI, U., *Luci della ribalta*, in « l'Unità », Milano, 27 dicembre 1952, pag. 3.

Luci della ribalta fa anzitutto l'impressione « di essere un'opera d'arte e di stile realizzata con una perfezione formale di cui si danno pochi esempi negli ultimi anni ». « Chaplin ha un bel proclamarsi cittadino del mondo... l'universalità della sua arte è ottenuta... proprio perchè il film è nato così tipicamente inglese, così legato alle tradizioni e alla cultura del suo paese d'origine ». « Quale coronamento dell'esemplare carriera artistica di un grande poeta dello schermo, *Luci della ribalta* offre anche sul piano della tecnica la più completa fusione che Chaplin abbia ottenuto tra il linguaggio del film muto e quello del film parlato ».

Dello stesso a., cfr. anche *Questo è il soggetto del film di Charlot*, in « l'Unità », 17 dicembre 1952, pag. 3, 2 ill., ove il film è descritto molto minuziosamente, e *Ascoltate la voce di Calvero: nessuno è solo al mondo*, ivi, 18 dicembre 1952, pag. 3, 1 ill., sulla lavorazione del film, con alcuni giudizi sullo stesso; nonchè *Luci della ribalta*, in « Il Calendario del Popolo », IX, 100, Milano, gennaio 1953, pag. 1329, 2 ill., dove è sottolineato come « l'uomo che l'arte e la filosofia di questa nostra società occidentale e atlantica hanno avvilito, frantumato, spappolato, Chaplin te lo restituisce

tutto intero, nella sua fierezza, nella sua consapevolezza d'essere pensante e raziocinante, nel suo orgoglio di poter trasfondere in altri la propria esperienza e la propria saggezza ».

56 - ALVARO, C., *Luci della ribalta*, in « Il Mondo », V, 1, (203), Roma, 3 gennaio 1953, pag. 11.

« In genere, nei film di Chaplin non c'è rivolta né critica sociale; le si trova in *Monsieur Verdoux*, un film velleitario dal falso o ingenuo intellettualismo degli istintivi, ma non del resto. L'eroe di Chaplin accetta la società quale è, e anzi cerca di inserirvisi. Soltanto che è maldestro, buffo, impresentabile ». Secondo l'a. nei film di Ch. il contrasto è tra i violenti, i malvagi, gli avari, gli ingenerosi, « grossi animali sopravvissuti alla preistoria dell'uomo », e Charlot, che è « l'uomo dotato di intelligenza e di umanità, starei per dire intellettuale », onde continui fallimenti, e la necessità di ricominciare daccapo. Così è pure in *Luci della ribalta*, dove « della mutevolezza della fortuna, dell'inquietudine e mobilità della vita, Chaplin ha un senso acutissimo, direi un senso antico, ancestrale, inserito nella nevrosi moderna ». Nel risolvere il problema morale di *Luci della ribalta*, dice poi l'a., « Chaplin ha per guida qualcosa di fondamentale nella sua razza: i vecchi della Bibbia nei quali è un problema di discendenza, di continuità della vita e a volte del mondo stesso ». « E' la paternità come invenzione e creazione morale, meglio, il patriarcalismo ». « *Limelight* (è) risultato di una arte e di una instancabile osservazione perseguita con occhio chiaro e senza più illusioni se non l'amore della vita nelle sue manifestazioni ».

57 - ARISTARCO, G., *Luci della ribalta*, in « Cinema Nuovo », II, 3, Milano, 15 gennaio 1953, pag. 58-61, 1 ill.

Viene esaminata l'evoluzione del personaggio chapliniano, ch'è « di carattere storicistico » e deriva dalla « immersione nella contemporaneità »: la maschera di Charlot « comincia a cadere con *Tempi moderni* e con lo sdoppiamento del *Dittatore*. Nasce una nuova maschera con Verdoux. Si giunge infine a *Limelight*: un film senza maschera ». « Liberatosi da qualsiasi maschera, Chaplin scopre il volto dell'uomo, degli uomini; dice chiaramente quanto altri film facevano spesso soltanto intuire. Prorompe così il suo rispetto e amore per l'uomo, per la vita umana: coscienza, esistenza, felicità ». L'a., inoltre pone in rilievo le ragioni del passaggio dal *Verdoux* a *Luci della ribalta*: « dopo la ribellione individuale, e l'accusa dell' " anarchico ", ecco con *Limelight* un ritorno alla calma, alla distensione, alla fiducia nell'uomo e nella sua intelligenza », come nel *Dittatore*, « perchè oggi come ieri occorre non solo fare la denuncia, ma superarla positivamente... la lotta dell'individuo, di Calvero e di Terry, la loro felicità, dipendono dalla felicità di altri individui... ». « *Limelight*, con la linearità del suo linguaggio, perviene alla rivalutazione dei sentimenti più genuini dell'animo umano, che è quanto appunto si proponeva Chaplin ».

58 - P. A. (PELLIZZARI, A.), *Charlie Chaplin musicista*, in « Cinema Nuovo », II, 3, Milano, 15 gennaio 1953, pag. 62.

Sul come Ch. compone la musica dei suoi film, e sul come pervenga « a impastare la materia più dozzinale e retorica e a riempirla di poesia ».

59 - DI GIAMMATTEO, F., *L'amara vittoria di un idealista*, in « Rassegna del Film », II, 10, Torino, gennaio 1953, pag. 20-21, 1 ill.

Ch. ha avuto, dice l'a., con *Limelight*, « il supremo pudore di dirci tutto, una volta per tutte. Delle sue lontane speranze giovanili, delle sue convinzioni e delle sue illusioni, della sua arte ». « Non sono i " cattivi ", questa volta, a sconfiggerlo, non è la società. E', semplicemente, la vita ». Il film viene definito « Storia di un vecchio e di una donna giovane, in un mondo di buoni, ma dove la bontà non può più nulla. Chaplin non ha parole di condanna da pronunciare. Riserva qualche stanca frecciata ai mali del secolo, che egli ha combattuto sino in fondo. I mali non sono scomparsi, ma egli sa di non potervi più porre rimedio. E' la constatazione più struggente e disperata cui un artista potesse giungere, oggi »; cinonostante la conclusione chapliniana è che « val la pena di lottare, nonostante tutto. Lottare per gli altri se non si ha più la forza di lottare per sè stessi. E questo è, forse, il vero significato dell'« individualismo » di Chaplin, e della sua tragedia nel mondo d'oggi ». Dello stesso a. vedi anche

Luci della ribalta, in « Rassegna del Film », II, 11, Torino, febbraio 1953, pag. 33-34, dove tra l'altro è detto che Calvero è « un Charlot visto con gli occhi della nostalgia e della critica: con indulgenza e amore, ed insieme con acuta ironia »; che le frasi sue sono « le parole di Charlot che ha finalmente rotto il silenzio... Le parole di Calvero vorrebbero essere quelle che allora, venti o trent'anni fa, avrebbe pronunciato Charlot: e per questo son parole così spietatamente logore, così velleitarie e disperate ». Secondo l'a., in *Luci della ribalta* Ch. resta « un anarchico degl'inizi del secolo... che ancora crede che la salvezza dell'uomo sarebbe possibile ridando vita a quella puerile ma incrollabile ingenuità dell'individuo giusto e umano e ottimista ».

60 - Berger, R., *Verità del personaggio di Calvero*, in « Filmcritica, vol. V, 20, Roma, gennaio 1953, pag. 35-37.

« Se ora Chaplin si esprime mediante la sofferenza e la bontà di Calvero, la differenza è tutt'al più di peso e di misura, ovverosia di chiarezza, ché la parabola del protagonista percorre all'incirca la stessa traiettoria che già potevamo seguire in *Luci della città*, nel *Circo*, nel *Pellegrino*, soltanto filtrata ora da una più riposta e controllata melanconia, fatta di ragionata saggezza ».

Dello stesso a. si veda anche la notarella sui film Mutual di Ch. (*Filmcritica*, vol. IV, 15, Roma, luglio-agosto 1952, pag. 47), dove è detto che « in quei tempi (Ch.) fu il primo a sorridere con intelligenza e con melanconia, a distinguere tra sentimentalismo e poesia ».

60 - Bezzola, G., "*Limelight*", in « Ferrania », VII, 3, Milano, marzo 1953, pag. 27-28, 1 ill.

« Le tendenze ragionative e discorsive di Chaplin, quel suo parlare in modo quasi messianico, che finivano talvolta per disturbare, qui spariscono, perchè non sono enunciate soltanto, ma messe in atto, tradotte in opere, in vita, divengono veramente parte di un personaggio... A tanto risultato Chaplin giunge, come sempre, coi più semplici mezzi ». L'a. analizza gli elementi formali del film, recitazione, scenografia, illuminazione, montaggio, soggiungendo che, però, quel che davvero conta in *Limelight* è « la carica poetica » del personaggio, la sua vitalità, e il dramma, centrato sui temi principali dell'opera, « l'inutilità e la bellezza della vita, l'inutilità e la bellezza dell'amore, la necessità della morte ».

Dello stesso a., cfr. anche *Charles Chaplin*, in « Ferrania », II, 5, Milano, maggio 1948, pag. 26-27, breve profilo critico, con 9 ill.

62 - Chiarini, L., *Luci della ribalta*, in « La Rivista del Cinema Italiano », II, 3, Roma, marzo 1953, pag. 63-71.

L'a. sottolinea che Ch. non è « un attore-interprete, ma un "mimo" che ha inventato una maschera », e che « nella storia del cinema egli rappresenta per ciò un aspetto assolutamente particolare, distinto sia dal filone realistico che da quello spettacolare. Fino a *Tempi moderni* vi è stata in Ch. « una perfetta integrazione del linguaggio mimico in quello filmico », ora c'è invece un mutamento di stile, « non c'è più il mimo che si integra nei mezzi espressivi del cinema, non c'è più il muto ed eloquente Charlot; Chaplin sente il bisogno di parlare molto per cercare di essere altrettanto eloquente: in altri termini qui è ricercato un nuovo linguaggio, un procedimento creativo diverso dalle opere precedenti », onde « l'importanza assunta in questo film dalla sceneggiatura su un piano "letterario" ». L'a. esamina poi « quando e dove *Luci della ribalta* raggiunge l'espressione filmica » e osserva che nel film « c'è una luce che sovrasta le altre ed è il personaggio di Terry, nella sua intuizione cinematografica », che « Terry e Calvero, come avviene spesso nei romanzi di Dostoievsky, sono un personaggio solo », e che tra le più belle sequenze del film vanno annoverate quelle del teatro « dove l'immagine si fa veramente pregnante e la dialettica Calvero-Terry è in quelle luci e quelle ombre, in quei bianchi e quei neri, in quegli spazi vasti che fanno del palcoscenico un mondo ». L'a. conclude che « è chiaro che il film risente dei due piani su cui scorre. La struttura di gran parte dei dialoghi fanno sentire il loro peso; ma quando l'espressione raggiunge la forma cinematografica, allora si ha la poesia vera e propria, senza mezzi termini, senza scorie ».

63 - VIAZZI, G., *Chaplin nel "periodo Mutual"*, in «Ferrania», VII, 4, Milano, aprile 1953, pag. 26-27, 1 ill.

Si osserva come i vari «periodi» della creazione chapliniana siano legati concretamente alle condizioni produttive; Ch. viene definito «l'ultimo romanziere di quella società americana di transizione tra l'ottocento e il novecento, che Dickens aveva ritratto, e Mark Twain, e Gorki, che Dreiser aveva ritratto, e Norris e Sinclair e Lewis». Sono poi analizzati *Il conte, L'usuraio, Pattinaggio, La strada della paura* e *L'emigrante*, film coi quali «Chaplin ritrae la società americana come una giungla, un mondo di lotta senza esclusione di colpi, d'una ferocia e brutalità inaudite».

Sezione quarta: Note e testimonianze critiche, discussioni e polemiche, notizie, ecc.

1 - LINDER, M., *L'homme qui fait rire le monde*, in «Le Film», Paris, 15 novembre 1919 (riportato in Delluc, cfr. Parte seconda, Sezione prima, n. 1).

Ritratto di Ch. «E' rimasto, nonostante i milioni e il successo, molto semplice, molto cordiale, e buon amico... Chaplin è molto allegro, direi quasi molto ragazzo. Ha lo spirito sempre all'erta e, come suol dirsi, il cuore in mano; è assai caritatevole, e sempre pronto ad aiutare tutti coloro che gli si rivolgono». L'a. discute le riserve che taluni intellettuali fanno sul conto di Ch., e obietta: «Come se il fatto di far ridere i propri simili avvalendosi dei mezzi degni di uno stile psicologico concreto fosse cosa da disprezzare», e rammentano ai critici che nel cinema «quel che l'istinto può scoprire bisogna tradurlo poi in un linguaggio speciale, scomponendo gli effetti, valutandone matematicamente la portata, regolando attimo per attimo l'esposizione».

2 - GSELL, P., *Son art*, in «Le Film», Paris, 15 novembre 1919.

3 - SAVERNE, G., *L'art de faire rire*, in «Le Film», Paris, 15 novembre 1919.

4 - GOLLY, Y., *La Chaplinade*, Crès, Paris, 1919; trad. tedesca *Die Chapliniade*, Dresden, 1920.

Poema ispirato a motivi chapliniani.

5 - COCTEAU J., *Carte blanche*, La Siréne, Paris, 1924.

«I suoi film non hanno nulla a che fare né col film teatrale, vedendo il quale lo spettatore ha la sensazione di essere sordo, né col film Far-West ove il paesaggio è fuso e saldato al dramma, né con il film-romanzo d'appendice nel quale uomini misteriosi, figli di Eugéne Sue, di Dumas e di Edison, fanno il bene e il male sotto la cappa di Rodolfo e con la fortuna di Romeo. Chaplin è il Guignol moderno. Si rivolge a tutte le età e a tutti i popoli. E' il riso esperanto. Ognuno vi cerca il piacer suo per ragioni differenti. Indubbiamente, col suo aiuto, la Torre di Babele sarebbe stata finita». «Siccome non sottolinea nessuno degli effetti che ininterrottamente scopre, gli spiriti sottili ne godono; gli altri si accontentano dei suoi lazzi, delle sue cadute».

6 - EPSTEIN, J., *Bonjour, cinéma*, La Siréne, Paris, 1921.

Al capitolo «Le sens 1 bis», alcune osservazioni su Ch., sulla tragicità che esprime: al cap. «Grossisement», l'a., teorizzando sul primo piano e sul carattere di «nervosimo» che spira dal film, cita Ch. ad appoggio della sua tesi: «Chaplin ha creato l'eroe esasperato. Tutta la sua recitazione è fatta dei riflessi d'un uomo nervoso e stanco. Un campanello o un clackson lo fanno sobbalzare, lo rizzano inquieto con la mano posata sul cuore per via dell'eretismo della punta. Più che un esempio questa è una sinopsi della sua nevrastenia fotogenica».

Vi è poi un fotomontaggio su Ch. fatto con titoli di film; a pag. 81 un disegno su Ch. in stile cubista; da pag. 83 a 84 una poesia su Ch.

7 - QUIRK, J. R., *Charlie Chaplin*, in « Photoplay », settembre 1923.
Sostiene che Ch. debba fare delle comiche, non film come *L'opinione pubblica*. « Perchè far concorrenza ai De Mille, ai Neilan, ai Griffith, ai Niblo? Siate Chaplin e nient'altro ».

8 - HARRIS, F., *Charlie Chaplin*, in *Contemporary Portraits*, Grant Richards, London, 1924.

9 - LEVINSON, A., *Le personnage de Charlot*, in « Cinéa-Ciné », 43, Paris, 15 agosto 1925.

10 - SUARÈS, A., *Le coeur ignoble de Charlot*, in « Comoedia », Paris, 3 luglio 1926.
« Debbo confessarlo, Charlot m'infastidisce. Di questo sciocco e della sua smorfia sentimentale rido soltanto per sfuggire la noia. Egli è proprio l'eroe della spaventevole America. Pare che quei bruti abbiano un cuore, nella calza di cotone rimpinzata di dollari; niente tiene caldo quanto la carta; quando i ladri la trattano dieci e cento volte di più di quel che vale (morale del cambio), la carta è davvero lanciata nel cielo di Franklin, ma lassù spero che il fulmine si vendichi; intanto Beniamino predica nell'empireo del lardo, a onesti porcellini. Quest'ignobile cuore di Charlot, vorrei schiacciarlo come una pulce. Secolo impuro! Come se, in una natura bassa, il cuore non fosse basso lui pure! Anzi è quel che c'è di più basso. Col cuore si mente; coi piedi, anche coi piedi più sporchi, si cammina. Capisci, trionfante fariseo di Washington? pastore del Santo Dollaro del Cammino di Damasco? Democratico? Ma neanche da gettare in pasto alle murene: Lucullo ci avrebbe trovato poi sapore di fango ».

11 - BARONCELLI, J., de, (*Défense de Charlot*), in « Comoedia », Paris, 7 luglio 1926.
Risposta all'articolo di André Suarès *Le coeur ignoble de Charlot* (cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 10). « Sul caso Charlot » dice l'a., « l'ostilità o l'accecamento del signor Suarès mi rivoltano e mi addolorano. Difatti ritengo che Charlot sia uno dei più stupefacenti artisti del nostro tempo. E' un tipo ammirevole e nuovo. Persino la sua meccanica è basata sull'osservazione, sull'umanità. E, accanto a questi mezzi, dalle sue trovate (ritmi fisici, volto, atteggiamento), quanta e quanta psicologia profonde quest'attore, a piene mani, e nel nostro ricordo, e nel nostro cuore. Charlot ha, senza dubbio alcuno, il genio dell'espressione: mimica, gesto, atteggiamento, smorfia, luce degli occhi nell'ovale lunare; senza dubbio alcuno, dispone di un'assai larga gamma di comicità, e ciò, se rallieta il popolaccio, delizia il raffinato; però quel che bisogna ammirare in lui, il suo grande apporto, la sua alta filosofia, lo dico proprio con tutta la forza del mio sentimento, è la sintesi della vita. Ah no, nel suo caso non v'è smorfia artificiale, aridità del riso o del dolore privo di nobiltà; è la vita, commentata da una bella sensibilità d'artista ».

12 - LEFEVRE, F., (*Interview avec Francis Carco*), in « Les Nouvelles Litteraires », Paris, 14 agosto 1926.
Il romanziere e poeta francese contrappone a Chaplin François Villon, da lui ritenuto poeta più puro e autentico.

13 - POULAILLE, H., *Chaplin écrivain*, in « Les Chroniques du Jour », Paris, 15 dicembre 1926.
E' lo scritto che apre il numero speciale, dedicato a Ch., della rivista edita da Gualtieri di San Lazzaro, in risposta all'attacco di André Suarès (cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 10). Poi rifuso in *Charles Chaplin* (cfr. Parte seconda, Sezione prima, n. 4).

14 - CENDRARS, B., *Naissance de Charlot*, in « Les Chroniques du Jour », Paris, 15 dicembre 1926 (poi ripubblicate in *Aujourd'hui*, Grasset, Paris, 1931).
« Charlot è nato al fronte. Mai dimenticherò la prima volta che ne sentii parlare. Era nel bosco di Vache, in una sera d'autunno, piovosa e molle. Ce ne stavamo impiastricciati nel fango di una buca per le mine che si riempiva d'acqua quando Garnier, tornato da una licenza, venne a raggiungerci. Correva l'anno 1915. Per tutta la notte non ci parlò che di Charlot... Charlot, Charlot, Charlot, Charlot. Charlot in tutte le

trincee, e di notte si sentiva ridere dappertutto. A sinistra e a destra, e tutta la linea di soldati dietro di noi; ci si sbellicava. Charlot, Charlot, Charlot... Arrivai a Parigi.... Vidi Charlot. Era LUI. Lui, il piccolo studente col quale dividevo la mia stanza, a Londra, nel 1911, quel povero piccolo studente che di giorno, tutto il giorno, leggeva Schopenauer, e la sera prendeva pedate nel sedere in un brillante Music-Hall ».

15 - CAMI, *Charlot jouera-t-il Napoléon,* in « Les Croniques du Jour », Paris, 15 dicembre 1926.

Rivendica a Ch. il diritto di trattare un argomento come la vita di Napoleone, e critica violentemente coloro che sostengono che l'arte comica abbia limiti e sia un genere inferiore.

16 - STRENTZ, H. *L'art clownesque de Charlot,* in « Les Chroniques du Jour », Paris, 15 dicembre 1926.

« Subito dopo Charlot divenne l'idolo delle folle. Charlie Chaplin era clown: ciò spiega il suo prodigio. Non era il clown filosofo di Shakespeare, né il clown paradossale di Bauville. Non prendeva in prestito da un Footitt, dai Fratellini, da Grock, né i loro costumi, né i funambolismi, né le esilaranti truccature, né i divertimenti accessori, neppure l'atmosfera di sovrabbondante chiarore indispensabile allo sventolio dei loro vessilli del regno della fantasia. Con Charlot, l'arte clownesca, per la prima volta, penetrava prosaicamente nel grigiore della vita quotidiana di tutti gli uomini, affidandosi al caso di un'azione ingenua che altro non possedeva, se non il prestigio d'esser portata da un raggio di luce notturna, e dotata d'una tal natura, che si ignora se quel che proietta avvenga nella vita, o nel sogno ».

17 - WAHL, L., *L'ispiration de Charlot,* in « Les Chroniques du Jour », Paris, 15 dicembre 1926.

« Il miracolo di Charlot consiste nell'aver messo in comunione tra loro persone che la pensano diversamente. Charlot permette alle folle di credere ch'esse si capiscono, mentre sono, le une alle altre, del tutto estranee... Egli è, da solo, il cinema per tutti, e per delle ragioni che, talvolta, paiono contraddirsi ». L'a. poi fa delle obiezioni all'articolo di Ch. *Il mio segreto* (cfr. Parte prima, n. 1), sostenendo che la teoria del riso, così com'è enunciata da Ch., è « mille volte inferiore alla sua personalità », poichè quest'ultima « può creare l'emozione-riso »: « Sente quel che è, quel che vale. Lo definisce troppo modestamente. Per quanto intelligente sia, non sempre vede la propria forza. Ho pur diritto, io spettatore, di riconoscere in un'opera quel che l'autore non dice di averci messo. Per esempio, dopo aver letto quel che Courteline ha scritto dei propri lavori, potrei anche concludere che egli non crede di aver scritto la più formidabile requisitoria contro l'amministrazione e contro l'esercito. Eppure dovrebbe ben saperlo, lui, e meglio di noi. Certo, certo, e anche il pubblico dovrebbe saperlo, che invece ci vede un autore gaio! Così è Charlot, che parla di far ridere e che, invece, ci vede dei costumi e dei sentimenti, sa commuoverci profondamente ».

18 - MOUSSINAC, L., *Défense de Charlot,* in « Les Chroniques du Jour », Paris, 15 dicembre 1926.

19 - JACOB, M., *Elucubration,* in « Les Chroniques du Jour », Paris, 15 dicembre 1926.

20 - ZBOROWSKY, L., (*Poéme*), in « Les Chroniques du Jour », Paris, 15 dicembre 1926.

21 - REMY, T., (*Poéme*), in « Les Chroniques du Jour », Paris, 15 dicembre 1926.

2 - REYNAUD, R., *Chaplin à travers quelques anectodes,* in « Les Chroniques du Jour », Paris, 15 dicembre 1926.

23 - ARNOUX, A., (*Témoignage*), in « Les Chroniques du Jour », Paris 15 dicembre 1926.

« E' davvero difficile far ridere la gente dabbene, ha detto Moliére. Charlot vi è riuscito, e in condizioni pericolose, ancora mal conosciute, piene di trabocchetti e di imprevisti, poichè il mestier suo non ha precedenti e tradizioni (ma condizioni favo-

revoli anche, per via della mancanza di cliché, della sorpresa degli effetti nuovi, delle possibili trovate) ».

24 - CHANCEREL, (*Témoignage*), in « Les Chroniques du Jour », Paris 15 dicembre 1926.

25 - MORAND, P., (*Témoignage*), in « Les Chroniques du Jour », Paris, 15 dicembre 1926.

26 - CLAIR, R., (*Témoignage*), in « Les Chroniques du Jour », Paris, 15 dicembre 1926.
« Quando si son lette le dichiarazioni dei dirigenti del cinema mondiale, ci si chiede come possa, un Chaplin, esistere. Vi sono mille ragioni perchè non esista. Il cinema non può esistere senza denaro e senza tutte le complicazioni industriali, commerciali, ecc. (dicono perfino artistiche) che, irrevocabilmente, impediscono la venuta del genio. E invece Chaplin può lavorare liberamente, ha popolarità, indipendenza, denaro. Per chi conosce gli usi e costumi del cinema, questa situazione ha del fantastico... Quest'uomo, capito ed amato su quasi tutta la superficie solida del nostro pianeta, è frutto di un miracolo. William Blake è venuto al mondo, pare, « come un demonio celato in una nuvola ». Chaplin ci è indubbiamento giunto per la stessa via, ma è un angelo. Spesso temo che ci sfugga e risalga al cielo con quelle sue ali bianche di cui tanto ama scuotere le piume su questa nostra terra ».

21 - TEDESCO, J., (*Témoignage*), in « Les Chroniques du Jour », Paris, 15 dicembre 1926.
« Napoleone aveva fatto parlare molto di sè. Era di certo più conosciuto nel mondo intero di quanto lo fosse stato Alessandro. Ma Charles Spencer Chaplin ha fatto ridere il piccolo cinese tibetano, il piccolo negro dell'Ubanghi assai più in fretta di quanto avrebbero potuto portar laggiù, le armate, paura e miseria. Non è un miracolo che milioni di esseri umani, di tutte le razze, di tutti i colori, di tutte le età, possano trovarsi riuniti nello spazio come nel tempo, dinnanzi ad uno schermo eguale per tutti, sul quale scorrono le stesse pantomime di uno stesso simbolico personaggio? ».

28 - SALMON, A., *Reconaissance á Charlot*, in « Les Chroniques du Jour », Paris, 15 dicembre 1926.
Ringraziamento a Charlot, scoperto dall'a. nel 1916 a Nizza, dove si trovava, reduce dal fronte, in licenza di convalescenza: « E' dal quel giorno che sono entrato a far parte della schiera dei "malcontenti"... Grazie, Charlot, per quelle ore nizzarde. Grazie, piccolo ricciuto ebreo che tanto avete avuto dal Guignol lionese, dal Punch di Londra, e che siete talmente superiore ai "valletti" della pantomima (dai quali, checchè se ne dica, non avete proprio preso nulla) ».

29 - LEGER, F., (*Témoignage*), in « Les Chroniques du Jour », Paris, 15 dicembre 1926.
« E' Apollinaire che mi ha portato a vedere Charlot durante una licenza dal fronte... Senza dubbio alcuno, era valido, perchè resisteva anche al confronto dello spettacolo enorme che, per sette giorni, avevo lasciato. Quell' "omino" che è riuscito a non esser più "omino", ma una specie d'oggetto vivo, secco, mobile, bianco e nero, era cosa davvero nuova ». « Senza farlo parere, Charlot si riallaccia alla grande tradizione antica della trasformazione sulla scena. Gli antichi hanno inventato la Maschera, hanno capito che per stupire, commuovere, bisogna "inventare la scena", essere il contrario della sala. Charlot è l'arte di inventare; gli altri, di imitare. Solo Charlot, che piace, che diverte tutti, è universale: perchè inventa e non imita ».

30 - SALVAT, GLOUTCHENKO, MASEREEL, ZAK, OBERLE, (*Dessins*), in « Les Chroniques du Jour », Paris, 15 dicembre 1926.

31 - BEUCLER, A., *Le comique et l'humor*, in « L'Art Cinématographique », I, Felix Alcan, Paris, 1926.
Da pag. 46 a 56, analisi di Charlot. Dopo aver sostenuto che Ch. « sfugge alla critica » non solo per le difficoltà insite nel definire il comico, ma sopratutto perchè egli « si è compiaciuto di esprimere solo se stesso », solo la continua imprevedibilità della sua comicità, l'a. parla dell'umanità di Charlot, del talento di caricaturista di Ch. (« rende visibile soltanto il movimento che davvero importa »), della sua natura con-

templativa, della sua conoscenza del cuore umano, e termina definendolo « uno dei più grandi psicologi di cui s'abbia notizia, e il più sapiente umorista che esista ».

32 - EPSTEIN, J., *Le Cinématographe vu de l'Etna*, Les Ecrivains Reunis, Paris, 1926.

33 - SABA, U., *Un poeta ha incontrato Charlot*, Trieste, 1926; ripubblicato in « Cinema », n. s., V, 83, Milano, 1 aprile 1952, pag. 174 e in « Libero Orizzonte », VIII, I, Roma, gennaio 1953, pag. 9.
Poesia ispirata a *La febbre dell'oro*, di cui costituisce una sorta di lirica trasposizione.

34 - SUARÈS, A., *Charlot et son coeur*, in « Comoedia », Paris, 15 gennaio 1927.
L'a., dopo il suo violento attacco a Charlot (cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 10), ritorna sull'argomento e, dopo aver manifestato il suo stupore per aver « offeso cento milioni di bipedi sociali », e dopo aver fatto ricorso alla filologia per chiarire che, a parer suo, « ignobile » non ha senso spregiativo, ma significa semplicemente « non nobile », riprende l'attacco a Charlot: « Il cuore di Charlot?... Lo usa per ingrassare le vie di un paese senz'anima, e il peggio è che si tratta di un cuore sentimentale. Quel che è sentimentale è davvero ignobile, si identifica addirittura con l'ignobile. Il sentimentalismo è la sporcizia del sentimento. L'America ha pensieri solo sentimentali, e tutto il cinema si modella sull'America. Il sentimentalismo è l'anima della plebe. Charlot è il menestrello che strimpella a codeste nozze popolari. Con i suoi modi cordiali ubriaca le folle, e con i suoi stracci, le occhiate umide. La sua bonomia senza scelta inebria la moltitudine... E', in tutto e per tutto, il buon cane sapiente, il cagnolino fedele, cioè il modello cui aspira l'uomo perbene. Dà il tono al gregge innumerevole che vive nella specie. Insomma, corre pel mondo tenendo il proprio cuore al guinzaglio: e tutti gli amici della vedova e dell'orfano gli vanno appresso, leccando quella selvaggina indiscreta e sanguinolenta ». L'a. rivolge poi violente negazioni al cinema, ch'egli denomina « Cinesìa »: « L'arte della cinesìa è votata al solo gesto, alla pura apparenza della azione: e laddove lo spirito è ridotto al nulla, resta il sentimentalismo in quanto testimone dell'antico ordine abolito. E' l'ombra della poesia, la parodia della vita interiore. Un'arte senza verbo è un'arte da scimmie... ».

35 - GAY, O., *(Défense de Charlot)*, in « Comoedia », Paris, 26 gennaio 1927.
In polemica col Suarès (cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 10), articolo particolarmente violento.

36 - MICHEL, P. M., *(Défense de Charlot)*, in « Comoedia », Paris, 26 gennaio 1927.
In polemica col Suarès (cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 10).

37 - BARONCELLI, J., de, *Charlot dan sa cabane*, in « Comoedia », Paris, 9 febbraio 1927.

38 - TEDESCO, J., *Une offensive litteraire contre Chaplin*, in « Cinéa-Ciné », 78, Paris, 1 febbraio 1927, pag. 9-10, 1 ill.
Replica all'articolo di Suarès, *Charlot et son coeur* (cfr. Parte seconda. Sezione quarta, n. 34). L'a. contesta la negazione dell'artisticità del cinema, e per quel che riguarda le opinioni espresse dal S. su Chaplin, le definisce « piccole porcheriole deposte ai piedi del più grande genio comico del nostro tempo ».

39 - TRARIEUX, G., *Notre coeur et Charlot*, in « Comoedia », Paris, 15 febbraio 1927.
In polemica col Suarès (cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 10 e 34). « La gloria di Charlie Chaplin — la prima, perchè ne ha molte altre — consiste anzitutto nell'aver trovato una comicità che faccia ridere sempre e dovunque. Bell'affare, si dirà, è un buffone! Bassa cosa, far ridere! Eppure, quanto ci sarebbe da ridire, su questa gerarchia dei generi che assegna il posto più eminente (per consolarsi, se possibile) agli autori più noiosi! ».

40 - JEANNE, R., *Charlot et l'opinion publique*, in « Candide », Paris, 24 marzo 1927.

41 - CLAIR, R., *Charlie Chaplin*, in « L'Art Vivant », Paris, aprile 1927.

42 - Souday, P., (*Contre Charlot*), in « La Dépeche de Toulouse », 28 maggio 1927.

Stronca Ch. negando che un attore del cinema muto possa essere un grande artista: « Quel che assolutamente nego, è che Charlie Chaplin sia il più grande attore del mondo. Tutt'al più potrebbe essere il più grande mimo, ma non è un attore per niente. Un grande attore? Ma un grande attore è Talma, o Mounet-Sully, o Coquelin, o Lucien Guitry, cioè un uomo che non si limita a gesticolare, ma che parla e mette la sua voce, il suo verbo, a servizio dei grandi poeti. Non solo Charlot non recita altro che delle misere cose, ma le interpreta anche parzialmente, poichè resta muto ».

43 - Pierrefeu, J., de (*Réponse à Paul Souday*), in « Les Nouvelle Litteraires », Paris, 10 giugno 1927.

Contesta le argomentazioni del Souday (cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 42), e sostiene l'artisticità del cinema. « Che lo si voglia o no, (il cinema) è l'arte completa. Avrà il suo Omero, il suo Shakespeare, o il suo Molière. Che dico mai, c'è già l'uomo che li annuncia, c'è Charlot ».

Nelle « Nouvelles Litteraires » del 17 giugno 1927, Souday replica, sostenendo che « necessariamente limitato e superficiale nei mezzi, il cinema è inevitabilmente volgare per la sua destinazione stessa. Gli stessi film vengono proiettati nei più piccoli villaggi del mondo, non solo davanti a europei o americani privi di cultura intellettuale, ma anche davanti a negri, Botocudo o Papuasi. A quale livello bisogna abbassarsi mai per piacere a queste enormi folle eteroclite; per farsi, anzitutto, capire! ».

44 - Fawcett l'Estrange, *Films. Fact and Forecast*, Geoffrey Bles, London, s. d. (ma 1927).

Numerosi riferimenti a Ch. nel testo, e due interi capitoli a lui dedicati, « Chaplin in his studio » e « Chaplin the Man ». Nel primo le impressioni dell'a. si riferiscono alla lavorazione del *Circo* e al metodo di lavoro del regista. L'altro capitolo è un ritratto di Ch. La prefazione del libro è opera di Chaplin stesso, il quale tra l'altro scrive, « Il cinema è per sua natura un'arte visiva, universale come la vista stessa. Poichè è nota a tutti i popoli, la figura dell'Uomo nelle sue varie fasi ed aspetti deve essere l'unico soggetto dei lavori cinematografici, fatti in qualsivoglia paese gli accidenti della vita abbiano posto l'artista creatore ».

45 - Soupault, Ph., *Charlie Chaplin*, in « Europe », Paris, 15 novembre 1928 (un estratto, *Quand Chaplin apparut*, in « Du Cinéma », I, 1, Paris, dicembre 1928, pag. 6).

« Charlie Chaplin ha realmente "scretinizzato" il cinema. La cosa gli fu facile, poichè era poeta. La poesia è un acido assai più violento di tutti quelli conosciuti. Corrode le combinazioni più ricche e più potenti. La sua presenza costringe tutto a ricominciare... Il cinema, trasformato dall'influenza di Chaplin, ha messo in luce il mistero e la bellezza dell'epoca nostrana; ma questa luce, che Charlie Chaplin ha saputo proiettare, era talmente semplice, talmente naturale, così priva di affettazione, che la si è notata appena. Eppure era una delle più grandi, delle più importanti trovate artistiche del nostro tempo. Di colpo, tutto veniva rinnovato ».

46 - Franci, A., *Guai di Charlot*, in *Carosello*, Ceschina, Milano, 1928, pag. 136.

A proposito delle ostilità cui Ch. fu fatto segno all'epoca del divorzio da Lita Grey. « Desolata vita e povera e sola e triste la vita dell'ebreo Charlot e sullo schermo e nella realtà. Non v'inganni quel suo stanco sorriso di fumista malato e quella sua buffa andatura di papero, il corpo infisso nel fil di ferro dell'equilibrio, attento a tenersi in bilico l'instabile tubino senza perdere il ritmo di quei suoi passetti capricciosi segnati dalle scarpacce enormi. Dall'America opulenta, un umorista agghiacciante come un paesaggio polare, uno spirito necessariamente disgregatore e pessimista, ancora una volta ci dice la tristezza di un popolo il cui destino sembra condotto a identificarsi con quello del re Mida ».

47 - Luciani, S. A, *L'antiteatro*, La Voce, Roma, 1928.

A pag. 19 una nota su *La febbre dell'oro* e sul « psicologismo visivo » di Charlot, il quale, con gesti e azioni, « mostra, più che non farebbero tutte le espressioni verbali possibili, la profondità e l'intensità del suo sentimento ». A pag. 37, Charlot è inter-

pretato come una moderna versione di Pierrot, la maschera di una nuova commedia dell'arte.

48 - STERNBERG, F., *L'opera di Italo Svevo*, C.E.L.V., Trieste, 1928.
A pag. 47-48, a proposito del « Tony », ovvero del clown, « delizia inesauribile dei circhi »; l'a., per descriverne la nascita, trascrive *Circo*, e aggiunge: « Chaplin ha variato con molta finezza (questo) tipo. Il Crémieux non esita a definire Zeno (del romanzo di Italo Svevo) un Charlot triestino ».

49 - PICENI, E., *La leçon de Charlie Chaplin*, in « Les Cahiers du Sud », Marseille, maggio 1929.

50 - EISENSTEIN, S. M., *The new language of cinematography*, in « Close Up »' IV, 5, Territet, maggio 1929, pag. 11.
L'opinione pubblica è definito, rispetto al « cinema intellettuale » propugnato dall'a., « forse l'opera più notevole della produzione dell'epoca ormai trascorsa del cinematografo ». In una nota E. precisa: « Questo importante film, che ha considerevoli meriti, è, qui da noi in URSS, giudicato in modo scorretto, per quel che riguarda la natura del suo significato. Secondo me, il suo significato non è in alcun modo d'ordine pratico, ma ha soltanto valore di stimolo. *L'opinione pubblica* per noi è significante in senso puramente astratto, in quanto tappa di una compiutezza possibile in qualsiasi campo. In tal senso il suo significato per il cinema è esattamente dello stesso genere di quello del tempio dorico, o del ponte di Brooklyn ».

51 - SENNES, M., *Comment j' ai découvert Charlot*, in « Pour Vous », Paris, 22 agosto 1929, e in « Vu », Paris, 18 aprile 1931.

52 - MONTGOMERY, *La vocation de Charlot*, in « Pour Vous »,, Paris, num, dal 29 agosto al 3 ottobre 1929.
Serie di articoli biografici, sull'infanzia e sulla giovinezza di Ch.

53 - JOLSON, A., (*Réponse á Chaplin*), in « Cinéa », Paris, 15 settembre 1929 (trad. dal « Motion Picture Magazine »).
Discussione sul sonoro. « Il cinema parlato non distrugge l'arte della pantomima. In un film, se certe scene mimate sono ammirevoli, altre possono trovare il loro massimo d'espressione nell'uso della parola. Se Chaplin desidera conservare quel che chiama « la grande bellezza del silenzio », che provi a restar solo in una stanza per dodici ore di fila... Ammiro sinceramente la gloria di Charlie Chaplin: ma perchè mai egli non vuole aumentarla ancor di più, soddisfacendo il gusto del pubblico? ».

54 - POTAMKIN, H., *Le cinéma américain et l'opinion française*, in « La Révue du Cinéma », I, 4, 15 ottobre 1929.
A pag. 56-58, sull'influenza francese sul movimento culturale americano, in particolare sulle riviste « The Soil » di Robert J. Coady e « Broom », che sostenevano la necessità di « cercare l'arte americana nel base-ball, nella locomotiva, nella boxe, nei romanzi da due soldi di Nick Carter, nei disegni dei bambini negri, nelle buffonate del fu Bert Williams, l'attore negro di music-hall, e nel cinema, nei film dell'ovest selvaggio, nei serials emozionanti, pieni di ferrovie, di J. P. Mac Gowan, in « Rio Jim », e nelle commedie di Charlie Chaplin ». Nel 1917 « The Soil » pubblicò anche articoli di Chaplin, ma, dice l'a., « fu solo quando Frank Harris rivelò che Charlie Chaplin aveva letto la vita di Oscar Wilde e simpatizzato con i prigionieri politici, che gli ambienti colti e « radicali » scoprirono che Chaplin era un artista. Da questa stima per Chaplin ebbe inizio l'interesse per il cinema da parte degli intellettuali americani ».
Nel 1929, informa l'a., « Broom » pubblicò l'articolo di Soupault *Quand Chaplin apparaut* (cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 45), poi una serie di discussioni motivate dalle opinioni espresse da Ch. in materia di commedia cinematografica. « Josephson considerò le parole di Chaplin: « la commedia cinematografica ha conosciuto sin dall'inizio questa velocità, e il movimento rapido degli oggetti è, al cinema, essenziale. Il film ha bisogno di velocità, non necessariamente nei limiti del movimento rapido, ma in una veloce combinazione di circostanze », come la chiave della dinamica del

cinema. Josephson non capì che Chaplin parlava di una sola specie di film, il film americano, il che tra l'altro non prova che Chaplin abbia definito la natura assoluta del cinema americano... Josephson poi chiedeva che si applicassero i metodi dell'« improvvisazione » anche ai film « seri ». Ma il sistema dell'improvvisazione, come ha detto Murnau, può essere adattato soltanto ad un uomo come Chaplin, il quale guida il film a suo talento, poichè ne domina la storia personale che recita e dirige. Ma non può darsi che l'insufficienza di Chaplin regista, suggerita di sfuggita da Gilbert Seldes e più apertamente da Aleksander Baksby, sia dovuta proprio a questo sistema di improvvisazione? ».

55 - ARNOUX, A., *Le cas tragique de Charlie Chaplin*, in « Pour Vous », Paris, 21 novembre 1929.

56 - STEICHEN, E.,*Charles Spencer Chaplin*, in « La Revue du Cinéma », I, 8, Paris, 1 marzo 1930, pag. 25.
Ritratto fotografico di Ch.

57 - E., P., *En marge de "City Lights"* in « La Révue du Cinéma », II, 15, Paris, 1 ottobre 1930, pag. 3-6; 2 ill.
« Conversazione con Charlie Chaplin » durante la lavorazione di *Luci della città*. « V'è qualcosa di irritante e di seducente al tempo stesso nel modo con cui Chaplin prepara i suoi film e lì fa: quest'irregolarità, questi sbalzi, quest'esasperazione d'attività, cui fanno seguito momenti d'apparente torpore per subito rimbalzare, di colpo, in pieno ritmo di lavoro, tutto ciò urta ed infastidisce, poi c'illumina, spiegandoci almeno in parte il gioco delle trovate che permettono a certi effetti di scaturire in modo assolutamente spontaneo dà un insieme minuziosamente e rigorosamente prestabilito ».

58 - KISCH, E. E., *Paradies Amerika*, Erich Reiss Verlag, Berlino, 1930 (un estratto: *Charlie Chaplin au Studio*, in « La Révue du Cinéma », II, 8, Paris, 1 marzo 1930, pag. 21-29).
Una visita a Chaplin, in compagnia di Upton Sinclair, durante la lavorazione di *Luci della città*. L'a. assiste alla proiezione di una scena del film, l'incontro tra Charlot e la ragazza; avendogli poi chiesto Ch. di narrargli quanto ha visto sullo schermo, ne risulta che non ha afferrato tutti i dettagli, epperciò non ne ha colto appieno il senso. Ch. allora rielabora la scena, la prova e riprova per otto giorni di seguito, sino a trovare la stesura definitiva.
L'a. riporta anche alcune opinioni espresse da Ch. su argomenti letterari, e sullo atteggiamento tenuto da certi scrittori, Poe, Shakespeare, nei riguardi dei problemi sociali e del popolo.

59 - BRAGAGLIA, A. G., *Evoluzione del mimo*, Ceschina, Milano, 1930.
« Aderendo alla ritmicità delle originali strutture, volute dalle risorse stesse del processo cinematico, l'azione del fremebondo mimetismo sempiterno, darà come s'è visto nell'opera severa e selezionata di Charlie Chaplin — sovratutto — un fremito inedito e profondo alle folle moderne ».

60 - GIOVANNETTI, E., *Il cinema come fatto artistico-industriale*, in *Il cinema e le arti meccaniche*, Sandron, Palermo, 1930, pag. 98-99.
« Charlie Chaplin rappresenta la poesia amara dei vinti, dei *ratés* di tutto il mondo, in quello che essa ha di più caparbiamente infantile. Quest'uomo non nega affatto di volersi adeguare alla società: è la società che ha il torto di non saper adeguarsi a lui ».

61 - FRACCAROLI, A., *Hollywood, paese d'avventura*, Treves, Milano, 1930.
Da pag. 89 a 100, ritratto di Ch. nello stile « brillante » degli inviati speciali del « Corriere della Sera » o degli articolisti della « Domenica del Corriere ».

62 - DEKOBRA, M., *Le muet du Serrail*, in « Le Journal », Paris, 22 gennaio 1931.

63 - CLAIR, R., *Un inconnu, Charlie Chaplin auteur*, in « Vu », Paris, 1 aprile 1931.
Sostiene l'importanza di Ch. regista, che molti, affascinati dal Ch. attore,

trascurano. L'occasione è fornita da una proiezione di *L'opinione pubblica.* « Con questo film Chaplin ha dimostrato che, anzitutto, è un autore. Che sia interprete, o che altri attori gli prestino la loro maschera, che importa: egli è dovunque, crea ogni personaggio, appare dietro a tutte le scene nelle quali la sua figura non appare. Queste scene, le ho viste dieci o dodici volte? Ammiro sempre la loro misura esatta, il loro concatenarsi, la loro naturalezza. Commuovono ancora, e in modo sempre nuovo. Tanti altri film non provocano l'emozione (comica o drammatica) che con la sorpresa, mezzo che serve una volta, e una soltanto! Nell'*Opinione pubblica*, nessuna sorpresa. L'azione è lentamente condotta da una fatalità assai più emozionante di qualsivoglia colpo di scena teatrale. Si può prevedere ogni dettaglio, di queste scene ben note. Ma il loro valore umano non si estingue ».

64 - SCIZE, P., *Charlot et les Américains*, in « Vu », Paris, 1 aprile 1931.
Charlot come « contrario » dell'America. « Migliaia di milionari per controbilanciare questo poveraccio. Migliaia di pasti per compensare questo morto di fame. Tutti i grattacieli di New York e di Chicago, ed ecco questo che se ne dorme sotto le palizzate, all'aperto. Tante Ford infiorate che sferragliano sulle vie. Ed accanto ad esse, costui che se ne va a piedi. E queste donne-fiore prodotte in serie, dal sorriso perfetto, dalla pelle di camelia: hanno, per contropartita, quest'innamorato, Clitandro in sbrendoli, continuamente beffeggiato. Ecco lo strumento del più formidabile potere: il poliziotto. E contro quest'esercito, da solo, questo piccolo fuori legge. Eppoi la truppa revolverante dei gangster. E di fronte, l'omino onesto con i suoi fiori di campo. Ed ecco, proprio nel paese della proibizione, l'amico del whisky. Ecco, nel paese dei puritani, il ragazzo che non fa altro che sognare allegre seduzioni. Come se non bastasse, ecco, presso questi materialisti adoratori del buon senso, questo danzatore, questo sognatore. E nel bel mezzo degl'inventori del lavoro a catena, della standardizzazione, della serie, della specializzazione, ecco alfine il divino, il saporitissimo fannullone ».
Lo scandalo Lita Grey è paragonato dall'a. « alle stazioni del calvario, in cui i centurioni sono sostituiti dai causidici, i carnefici dalle menadi virtuose della California, Caifa da un giudice presbiteriano e Pilato da un ricattatore patentato ».

65 - TRACOL, H., *Attributs et satellites de Charlot*, in « Vu », Paris, 1 aprile 1931.

66 - KARNO, F., *Les débuts de Charlot*, in « Vu », Paris, 1 aprile 1931.
L'a. narra come Ch. entrò a far parte della sua compagnia, e come vi lavorò.

67 - HENRY, P., *La carrière de Charles Chaplin*, in « Cinéa », 13, Paris, maggio 1931.
Sui primi anni di Ch. in America. Sono citati i ricordi di Alfred Reeves, in quell'epoca manager di Ch.

68 - ROSE, F., *Histoire comique*, in « Cinéa », 13, Paris, maggio 1931.

69 - AN., *Sur Charles Chaplin*, in « La Révue du Cinéma », III, 24, Paris, 1 luglio 1931, pag. 72.
A proposito di attacchi acrimoniosi rivolti a Ch. su « La Griffe Cinématographique », tal Jacques Faure continua a sostenere che Prince Rigadin è stato plagiato da Ch., Jean Sarment, dal canto suo, sostiene che Ch., con *Le luci della città*, gli ha plagiato *Les Plus Beaux Yeux du Monde*, e su « Paris Soir », il 10 giugno 1931, Pierre Wolff gli da ragione. Tra i critici parigini, tra i pochi che apprezzano *Luci della città* sono Lucien Wahl e Léon Moussinac. Il Moussinac, su « l'Humanité », scrive: « *Le luci della città* è il film più amaro, più crudele, più disperato tra quanti Chaplin abbia fatto, il film nel qale la solitudine pesa più. Charlot non aveva mai rotto i ponti con la borghesia in modo tanto completo, mai s'era mostrato più spoglio e solo. Nessun contatto, nessuno scambio sono possibili tra il povero diavolo ch'egli rappresenta, e gli altri, coloro che hanno accettato il contratto sociale. Ciò è affermato con molto humor e una certa brutalità sin dalle prime immagini, che raffigurano una di quelle tali inaugurazioni imbecilli di monumenti simbolici che ben conosciamo. L'ipocrisia borghese e il puritanesimo son trattati per quel che valgono... *Le luci della città* è d'una ricchezza composita stupefacente, d'una impareggiabile potenza emotiva, non una delle immagini fallisce lo scopo, è un film che irradia personalità, e non ha che una « accettazione »

apparente. Il suo significato sociale, se si è capaci di vederlo, esplode alla seconda potenza ».

Sono citate anche alcune dichiarazioni fatte da Chaplin a Gordon Beckles del *Daily Express*: « Il patriottismo è la peggior forma di pazzia di cui il mondo abbia mai sofferto. Si dice che io sia in debito verso l'Inghilterra, ma mi chiedo, di quale debito mai si tratta? Ci sono momenti in cui i miei compatrioti mi paiono i peggiori ipocriti del mondo. Ho fatto fortuna in America, ed è solo da quel momento che in Inghilterra qualcuno ha cominciato a occuparsi di me. Sì, il patriottismo è una pazzia. Ho viaggiato in Europa in questi ultimi tempi: dovunque regna lo sciovinismo più insensato. Il risultato? Ci sarà un'altra guerra. Ma spero che stavolta manderanno al fronte i vecchi, perchè i vecchi sono i veri criminali dell'Europa d'oggi. La mia storia, la conosco: so che il re finisce sempre con lo stancarsi del buffone, e che alla fine lo scaccia. C'è di più, molti clown di corte furono decapitati. Ma quel che è successo poi ai monarchi! Quasi sempre la messa al bando del buffone ha preceduto la caduta del trono ».

70 - Piceni, E.,*Ghirlanda per Charlot*, edizioni Scheiwiller, presso Libreria Hoepli, Milano, 1931, ed. num. di 300 esemplari, con una foto f. t.

E' una prima raccolta di « cartigli » o brevi poemetti in prosa, sull'arte di Ch., ispirati dal personaggio di Charlot (poi ristampati, con l'aggiunta di altro materiale, in *Il mio amico Charlot*, cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 78).

71 - Babcock, M., *The Headline History of Chaplin*, in *Movie Classic*, Chicago, 1923.
E' una biografia anedottica di Ch.

72 - Otten, J. F., *Amerikansche Filmkunst*, W. L. Brusse N. V., Rotterdam, 1932.

73 - Lapierre, M., *Le Cinéma et la Paix*, Cahiers Bleus, Paris, 1932.

Nel cap. « Le cinéma pendant la guerre », par. « En Amerique », a pag. 19 l'a. contrappone ai film militaristi « il solo film americano » che « girato durante la guerra, parlò dell'assurdità dell'assassinio collettivo. Si credette che fosse un semplice film comico. Era il *Presentat'arm* di Charlie Chaplin. Altrimenti detto: *Charlot soldato* ».

74 - Sacchi, F., *Le novantanove disgrazie di Charlie Chaplin*, in « Il Corriere della Sera », Milano, 7 ottobre 1933.

75 - Bernasconi, F., *Conoscenza di Charlot*, in « Il Lavoro Fascista », Roma, 11 marzo 1934.

76 -Catelain, J., *La tragédie du silence*, in « Le Journal », Paris, 30 dicembre 1934.

77 - Fowler, G., *Father Goose. The Story of Mack Sennett*, Covici & Friede Publishers, New York, 1934.

Vi è narrato il primo incontro di Ch. con Sennett, con precisi ed abbondanti particolari anedottici. Vengono inoltre fornite molte interessanti informazioni sul lavoro svolto da Ch. alle dipendenze di Sennett.

78 - Piceni, E., *Il mio amico Charlot*, Mondadori, Milano, 1935, pag. 245, con 70 disegni di Bruno Angoletta.

Raccolta di poemetti in prosa, aforismi, giudizi su Charlot, il quale è, di volta in volta, definito « Pierrot in borghese», « L'Ebreo errante senza peccato », « Povero Cristo quotidiano », « filigrana dell'umanità », e del quale si dice che « quando giungerà in Paradiso, resterà stupitissimo di trovarlo in tutto simile a quello del *Monello* », che « Charlie Chaplin è una trovata di Charlot per sfuggire definitivamente all'implacabile "policeman" », che « albero, pollo, donna, cane: Charlot non è un essere, ma un modo d'essere ».

79 - D'Amico, S., *Processo contro Charlot*, in « Gli oratori del giorno », X, 4, Roma, aprile, 1936.

Recensione del libro *Charlie Chaplin intime* della May Reeves (cfr. Parte seconda,

Sezione prima, n. 15). Il D'Amico, citando alcuni aneddoti riportati dalla R., definisce « miserabile libro » la fatica della ex-amica di Ch., prendendo una ferma e motivata posizione contro di essa.

80 - BIANCHI, P., *Charlot lirico*, in « Gli oratori del giorno », X, 9, Roma, settembre 1936.
Uno schizzo del mondo poetico dei film di Ch. fino a *Tempi moderni*.

81 - LOMBRASSA, D., *Perchè Charlot non potrebbe essere cittadino italiano*, in « Lo Schermo », Roma, dicembre 1936.

82 - COCTEAU, J., *Mon premier voyage*, Gallimard, Paris, 1936.
Navigando da Hong-Kong a Shangai, l'11 maggio 1936, Cocteau incontra Ch. Da pag. 142 a 149 C. descrive le sue conversazioni con Ch., ne riporta alcune confidenze e dichiarazioni. Ad es. Ch. gli dice: « Sogno di mettere in scena la crocifissione, in un dancing dove nessuno la vede ». « Il suo Napoleone doveva essere una fantasia ambientata nel periodo dell'isola d'Elba (Napoleone, travestito, lavora presso la polizia) », « il suo prossimo film, nel quale non apparirà, lo inventa per Paulette (Goddard). Sarà in tre episodi, che girerà a Bali. Compone il testo, e non smette mai di scriverlo. Me ne recita i dialoghi. Questo film pare essere una sosta prima di un ciclo nuovo... La sua prossima parte sarà quella di un clown lacerato tra i contrasti della vita e del palcoscenico. Con quanta cura si limita a questa facile romanza che svolge dettagliatamente... ». Cocteau inoltre riporta una dichiarazione di Ch. sui metodi di lavoro: « Mica sempre si ha la fortuna che un'opera cresca come un albero. *La febbre dell'oro, Vita da cani, Il monello*, sono delle eccezioni. A *Tempi moderni* ho lavorato troppo a lungo. Quando portavo una scena alla prfezione, si staccava dall'albero. Ho scrollato i rami e sacrificato gli episodi migliori. Sono autosufficienti. Potrei proiettarli separatamente, uno ad uno, come le mie prime comiche ».

83 - UNGARETTI, G. (*Il cinema arte e gli artisti delle altre arti: Un poeta*), in « Cinema », II, 14, Roma, 25 gennaio 1937, pag. 62, 1 ill.
Risposta ad un referendum, col quale si chiede « come vedete il cinematografo in rapporto alla vostra arte? Vi ha dato lo schermo qualche suggestione od esperienza, utili al vostro lavoro? Cosa pensate, in generale, del cinema? ». Ungaretti risponde che quel che più lo colpisce, nel cinema, è « quell'elemento di evidenza della caducità delle cose che è in ogni moto », e che il pubblico al cinema « si crede sedotto dalla realtà non essendolo invece se non dalle interpretazioni ». Ciò pensa, dopo aver rivisto una dozzina di film di Chaplin. « Avevo vergogna, e quasi rabbia, d'aver una volta trovato, come i più, geniale l'umorismo dei racconti di Charlie Chaplin, e quelli che allora mi parevano grandi prodigi mi si riducevano via via sempre più a pagliacciate, e la sua filosofia ad un pensare del genere di quello d'un Rovetta. Ma due cose mi colpirono forte, e la prima sino allora malamente concepita. Voglio dire il carattere umano di Charlie. Charlie è il prototipo dei rigattieri, incarna in sè tutti i rigattieri dell'universo, d'oggi, di ieri e di domani... Fra le tarme e la polvere e le smorfie, in questo dubbio è la poesia di Charlie. E in questo senso di sfacimento, di miseria, di morte: predestinati? Ci si aggiunge il ritmo, che consiste nel suo modo di apparire in ogni scena e d'uscirne, cadenza che dà veramente alle diverse scene d'ogni suo film un senso angoscioso di brevità ».

84 - FIETTA, L., *L'umanità di Chaplin*, in « Il Regime Fascista », XXIV, 51, Cremona, 28 febbraio 1937.
Apprezzamenti del tutto favorevoli su Ch. e la sua opera, ma informazioni superficiali.

58 - MASTRO, R., *L'uomo e la macchina*, in « Cinema », II, 17, Roma, 10 marzo 1937, pag. 170-171, 3 ill.
Tempi moderni « mostra una delle fasi culminanti della polemica contro il macchinismo ». « Nel nuovo film di Chaplin la presa di posizione è più risoluta che nel film di Clair *A nous la liberté* », ma, dice l'a., « non esitiamo a definire gravemente deteriore questa polemica, e frutto di un tipico errore di valutazione dei destini dell'umanità e

della funzione dell'individuo. Essa è uno degli aspetti caratteristici, se non addirittura salienti, della crisi morale del dopoguerra». «*In tempi moderni*... si è voluto vedere una tendenza demagogica. Errore. Niente è più tipicamente borghese e reazionario di questo morbido spavento delle macchine che si rifugia nella paradossale e gioiosa esaltazione dell'anarchia di Clair, e nel chapliniano idillio da fiaba che dà, col suo irrealismo, un colore più grigio e pessimistico alla visione della vita». L'a., mentre d'un lato precisa che i chiarimenti che fornisce sono, a suo avviso, «indispensabili allo spettatore che cerchi in *Tempi moderni* la poesia e non la satira sociale», termina rivolgendo allo «spirito semita» Ch. una critica in nome «dello spirito cattolico e latino». E Ch. è da lui definito «più vicino, naturalmente, al calvinismo che alla latinità».

86 - Profili, A., *Charlot è morto?*, in «Cinema», II, 25, Roma, 10 luglio 1937, pag. 13, 1 ill.
Patetico lamento sulla scomparsa del personaggio Charlot «amico degli indifesi e degli sventurati, ironica figura del dolore».

87 - Spottiswoode, J., *Grammatica del film*, «Bianco e Nero», Roma, 1938.
Trad. italiana di Aldo Filippini di *A Grammar of the Film*, Faber, London, 1953. Nella sintesi storica che apre la trattazione, un paragrafo è dedicato a Ch.

88 - Pudovkin, V. I., *L'attore nel film*, «Bianco e Nero», Roma, 1939.
Trad. italiana di *Akter v fil'me*, Gosudarstvennaia Akademia Iskusstvovenia, Leningrad, 1934, annotata da Umberto Barbaro. Nel cap. IV, «Postulati teorici della discontinuità», Pudovkin parla di *L'opinione pubblica*, criticandolo perchè gli pare «che quel tipo di film non solo non sia accettabile per il suo contenuto etico, ma che sia tale da distogliere il cinematografo dalle sue specifiche eccezionali e potenti possibilità. Per Chaplin tutta la ricchezza degli avvenimenti legati alla complessa vita della società umana non ha meritato rappresentazione nel suo film, perchè già da molto tempo il suo pensiero ha incasellato tutto ciò in una serie di vuoti dogmi. Chaplin, che vive in un ambiente vuoto, ha trovato facile separare il minuscolo mondo dei suoi quattro personaggi da tutto *il resto*, tanto per lui, quanto per il pubblico al quale egli si rivolge, è un mondo di idee preconcette non mutabili e non interessanti». P., pur affermando che il film «rappresenta, indiscutibilmente, un modello di alta maestria», lo critica perchè in esso manca il «legame organico tra l'intensa complessità della nostra epoca e il carattere specifico dell'arte cinematografica», cioè «la tendenza verso la massima incorporazione di realtà possibile nel film per lo sfruttamento pieno delle effettive possibilità dello schermo». In una sua nota, Umberto Barbaro afferma, a questo riguardo, che «il classico film di Charlot, nonostante il suo indiscutibile valore, merita la riserva del Pudovchin», e a pag. 129-130 la commenta, riportando inoltre e discutendo le opinioni del Margadonna, di Balazs, Rotha, Arnheim, di Vladimir Maiakovskij (in «Lef», n. 2, 1927; M. afferma che in *L'opinione pubblica* vi è «una organizzazione di fatti semplici che produce una enorme saturazione emotiva»), di Tairov (in «Kino», n. 43, (221), 1927; il T. dice che il film gli è parso poco persuasivo perchè «il suo centro di gravità è la regia teatrale») di Serghei Jutkevic (in «Sovetskoe Kino», n. 9, 1935; lo J. dissente da Pudovkin). Nel cap. «Collaborazione creativa», Pudvkin tratta di Charlot, affermando che «Chaplin mantiene la stessa immagine, ma in ogni film egli è nuovo e interessante proprio perchè passa attraverso nuovi mondi coi quali ogni volta si organizza creando realmente sempre una nuova ed organica opera d'arte».

89 - Americhi, G., *Il "tempo irreale" di Charlie Chaplin*, in «Frontespizio», II, 5, Firenze, maggio 1940.
L'a. sostiene che il riso e la commozione che le comiche di Ch. suscitano, provengono soprattutto dalla presenza in esse del «tempo irreale», al quale andrebbe principalmente il segreto dell'arte di Ch.

90 - Huff, Th., *An Index to the Film of Charles Chaplin*, Index Series n. 3, supp. a «Sight and Sound», London, marzo 1945, pag. 35 (trad. francese in estratto, *L'oeuvre de Charlie Chaplin*, in «Cine Club», 4, Paris, gennaio-febbraio 1948,

pag. 6; trad. italiana di alcune voci, *Sei comiche di Chaplin*, in « Circoli del Cinema », I, 4, Roma, dicembre 1951).
Filmografia ragionata. Dei film è dato il cast e credit, è narrata in breve la trama, e sono dati i titoli inglesi.

91 - BLANCHARD, P., *J'ai vu Charlot chez M. Charles Chaplin*, in « L'Ecran Français », III, I, Paris, 4 luglio 1945, pag. 5.

92 - BORGHESE, L., *Charlot*, in « La Lettura », I, 5, Milano, 20 settembre 1945, pag. 10.
Disegno. Accompagna l'art. di Casiraghi *Per un'analisi di Charlot* (cfr. l'arte seconda, Sezione terza, n. 23).

93 - GUERRASIO, G., *L'equivoco su Charlot*, in « Cinetempo », 6, Milano, 4 ottobre 1945, pag. 4, 6 ill.
Discussione con Pietro Bianchi il quale, su « Oggi » del 15 settembre 1945, aveva avanzato l'opinione che Ch. non potesse essere considerato un narratore. Replica il G. sostenendo la tesi opposta, e adducendo a riprova il fatto che « la forza espressiva che Chaplin ha trovato nel cinema sembra esser proprio nel legame acquisito delle inquadrature anzi che nella pur forte esperienza emotiva dei singoli quadri ». Proseguendo, l'a. avanza l'esigenza di una valutazione formalistica di Ch.: « Bisognerà un giorno esaminarla (l'opera di Ch.) esclusivamente sotto l'aspetto *cinematografico* e con deduzioni puramente sintattiche, di stile narrativo. Solo allora si scoprirà che quella sua sorta di magica « poesia » ha mosse e partenze e conclusioni fondamentali nel *modo* di legare, di raccontare, nel ritmo esterno, cioè nel *montaggio* ». Accanto a questa tesi, l'a. sostiene anche che la continuità dell'opera chapliniana è data dalla sua storicità: « Chaplin, nelle sue cose più complete ed avvincenti non è stato altro che l'uomo il quale, ad un certo punto della storia contemporanea, interviene a giudicare, con lo strabiliante adattamento di una maschera, il mondo attraverso e nei suoi risultati. La grande crisi, l'ingigantita « civiltà » delle macchine, la potenza delle dittature, sono punti capitali nella storia degli ultimi quindici anni. Gli hanno dato lo spunto per tre film, per tre giudizi ».

94 - ALBERTI, R., *Cita triste de Charlot*, in *Antologia Poética*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1945, pag. 103-104.
Poesia su tema chapliniano, appartenente al ciclo del 1929 *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*.

(continua)

Glauco Viazzi

Miscellanea

In cerca di attori — Il problema della formazione degli attori cinematografici in Italia, attraverso scuole seriamente organizzate e insegnanti capaci, è certamente degno di attenzione e bene ha fatto « Cinema nuovo » a richiamare su di esso l'interesse con una inchiesta e una serie di proposte contenute nel n. 27 del 15 gennaio scorso. Se non che, a mio giudizio, l'argomento è stato trattato senza quella competenza e documentazione che richiedeva per la sua delicatezza, con l'evidente conseguenza di accrescere la confusione anzichè portare un contributo chiarificatore.

Innanzitutto trattando una simile materia sarebbe stato desiderabile che venissero, per primi, interpellati coloro che hanno un'effettiva esperienza, in quanto si sono posti teoricamente e praticamente il problema del metodo nell'insegnamento della recitazione. Nomi come quelli di Tofano, di Sharoff, della Pavlova, della Franchini, di Tamberlani, della Borboni, della Capodaglio — per citare quelli che mi vengono alla mente — non dovevano mancare fra le risposte all'inchiesta. Barbaro ed io stesso che per tanti anni abbiamo sperimentato sistemi di insegnamento e da questa esperienza ricavato un metodo di cui abbiamo reso conto in scritti teorici, potevamo forse dire qualcosa di utile. Tanto più che il nostro lavoro è stato condotto con una indiscutibile serietà di intenti e ne sono testimonianza l'antologia su « L'arte dell'attore » (Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 1949), gli scritti dedicati al problema nei nostri volumi e il film didattico sulla recitazione realizzato da Barbaro al Centro Sperimentale.

Inoltre, mi pare, non si doveva trascurare l'isegnamento che viene impartito all'Accademia d'arte Drammatica, una scuola che ha una sua tradizione, né svalutare quello del Centro Sperimentale di Cinematografia che, senza entrare nel merito del suo decadimento per tanti riguardi, ha pure degli attori di una qualche esperienza che vi insegnano e un'attrezzatura tecnica che permette di mettere a contatto gli allievi con i mezzi specifici del cinema.

Col che non si vuol dire né che Sharoff, la Pavlova, o Tofano siano gli ideali assoluti degli insegnanti, né che il metodo di Barbaro e mio (basato sulla netta distinzione tra attore di teatro e di cinema) sia il più giusto e il più rispondente alle attuali esigenze, né che l'Accademia d'Arte Drammatica sia il modello delle scuole di recitazione o che il Centro Sperimentale risponda pienamente ai fini in questo settore, ma semplicemente che a quelle persone non si possono contrapporre così alla leggera, come fa « Cinema nuovo », Fersen, Gerardo Guerrieri e Carlo Mazzoni — dei quali ci sono ignoti i titoli in proposito — e a questi organismi la trovata di Guido Gatti, il « workshop » — il nome americano non ci impressiona — una stanza cioè in cui la signa. Gloria Guerrieri, anch'essa sconosciuta per noi, applica su quattro ragazzi un ibrido e americanizzato metodo Stanislawsky.

Che si senta il bisogno di scuole per attori, serie e di insegnanti preparati non c'è dubbio, ma mi sembra che intanto la serietà e la preparazione sarebbe bene, per cominciare, impiegarla nella trattazione del problema e, prima di scoprire l'ombrello, rendersi conto se e come altri lo usa di già. Perché, anche questo è un vezzo tutto italiano, quando un organismo non funziona, anziché cercare di modificarlo e migliorarlo si pensa a crearne un altro che probabilmente andrà peggio. Il Centro Sperimentale di Cinematografia funziona o non funziona? Che cosa ha fatto il Commissario il quale, secondo il decreto di nomina, doveva in sei mesi riformarlo e adeguarlo alle attuali esigenze, e che, invece, dopo più di tre anni non

si risolve a farci conoscere i risultati della sua gestione?

Ecco alcuni quesiti che « Cinema nuovo » poteva porre a chi di dovere prima di presentarci il « workshop » dell'ing. Gatti della Lux come il toccasana, il prodigio da imitare per aver finalmente degli attori che non abbiano bisogno, almeno, di essere doppiati.

Per concludere sul terreno pratico: esiste un Centro Sperimentale ed esiste un'Accademia d'Arte Drammatica. Si esamini il metodo d'insegnamento dell'uno e dell'altra e si veda se gli insegnanti sono i più qualificati, come dovrebbe essere in due scuole governative che dispongono di mezzi adeguati. Si stabilisca un coordinamento e una collaborazione fra esse, onde evitare dispersione di energie e di danaro, nel senso che all'Accademia d'Arte Drammatica venga affidato l'insegnamento vero e proprio della recitazione e al Centro Sperimentale un corso di perfezionamento per quanto riguarda quella cinematografica. Quest'ultimo corso sia portato su un piano eminentemente pratico, realizzativo, direi: avvenga nel teatro di posa sotto la guida dei migliori registi e consista nel girare delle vere e proprie scene. Oggi al Centro pare che vi siano più insegnanti che allievi e che nel bilancio la spesa per la pellicola non sia, come dovrebbe essere, la *voce* più alta. E' inutile che al Centro, attori di teatro costituiscano un doppione dell'insegnamento impartito all'Accademia e che vi siano quegli stessi corsi complementari (dalla danza alle materie di cultura generale) che si svolgono all'Accademia stessa. I danari non mancano e non credo che i Produttori debbano quotarsi per sovvenire un Istituto nel quale, a quanto mi risulta, c'è più che larghezza di fondi. Il problema consiste nello spenderli meglio.

La moltiplicazione delle scuole attraverso gli « workshops », come « Cinema nuovo » suggerisce, sarebbe di grave danno perché aumenterebbe il già alto numero di disoccupati e di illusi. Tanto più che, allo stato delle cose, l'industria cinematografica non rinuncerà a correre dietro alle varie Miss senza preoccuparsi delle loro qualità e capacità artistiche, del loro temperamento, puntando su altri requisiti: indirizzo che limita gravemente l'impiego di veri e propri attori.

Gli altri due aspetti del problema (la ricerca, il reclutamento degli allievi e la loro finale sistemazione) non si risolvono, a mio giudizio, come vorrebbe « Cinema nuovo » e cioè per il primo con le spedizioni suggerite dall'ing. Gatti, coi concorsi e le segnalazioni di registi, e per il secondo con accordi tra il Centro, l'Anica e i Sindacati: sono paliativi di cui appare a ogni persona ragionevole la vuotaggine.

Infatti nessuna spedizione riuscirà a far intraprendere la carriera di attore a chi ne avrebbe i requisiti ma non ne vuol sapere, come nessun concorso e nessuna segnalazione potrà raggiungere il medesimo intento. Ho fatto parte della Commissione giudicatrice per il film « Siamo donne » e, nonostante il premio fosse attraente (partecipare come protagonista a un lavoro in cui figuravano quattro tra le nostre maggiori attrici), ho dovuto constatare il basso livello delle concorrenti. E non è a dire che al concorso non fosse stata fatta la più larga propaganda. Insomma chi vuole fare del cinema sa benissimo da che parte cominciare senza bisogno che glie lo vadano a dire le spedizioni di cercatori.

Per il secondo aspetto nessun accordo, ed è giusto che sia così, farà preferire a un regista un elemento che proviene dal Centro o da un qualunque «workshop» se esso non avrà requisiti superiori ad altri che non hanno frequentato nessuna scuola.

Si può concludere in definitiva che anche in questi due casi la soluzione deve venire dalla serietà con cui verrà organizzato l'insegnamento. Il prestigio della scuola invoglierà da una parte elementi seri e dotati a parteciparvi e dall'altra i registi e i produttori ad utilizzare quelli che vi saranno diplomati non con pezzi di carta, ma con metri di pellicola che mostrino concretamente le loro capacità.

Naturalmente tutto ciò è legato a una politica cinematografica che non avversi il nostro miglior cinema e favorisca, invece, come oggi avviene, le decine di filmetti erotico-sentimentali.

Il Comitato tecnico e i premi — Concordiamo con quanto dice il Solaroli nella sua lettera, pubblicata in altra parte di questa rivista, a proposito del modo con cui viene attribuito il premio dell'8% da parte del Comitato tecnico. Concordiamo anche sulle osservazioni concernenti la qualificazione dei membri dello stesso Comitato che dovrebbe giudicare in base ai « particolari pregi artistici dei film ».

Non abbiamo veduto *La cavallina storna* e non possiamo per tanto pronunciarci sul suo valore artistico, ma è certo che non sarà inferiore a quello di *Attanasio*

cavallo vanesio e di tanti altri, anche peggiori, ai quali il Comitato ha generosamente elargito il pubblico danaro.

Comunque è una questione di principio che interessa: l'applicazione della legge il cui intento era di spronare i produttori a realizzare dei buoni film o, per lo meno, di stabilire una distinzione a vantaggio di chi non persegue esclusivamente un fine di bassa speculazione. E si sa che la speculazione porta infallibilmente alla crisi anche economica.

Solaroli, sempre giustamente, dice: ma se tutti i film, persino *Attanasio cavallo vanesio*, persino *Bellezze in motoscooter*, hanno il premio suppletivo dell'8%, perchè non deve averlo *La cavallina storna?* La domanda è volutamente ingenua perchè Solaroli sa benissimo che il film di cui parla è stato prodotto da una Cooperativa di attori e che, quindi, non poteva avere dalla sua parte coloro che non gradiscono troppo questo tipo di produzione. E allora?

Fino a che nel campo del cinema, e non solo in questo, le leggi saranno come le grida di manzoniana memoria, vince il più furbo. In questa nostra Furbitalia coloro che pretendono la giustizia, il rispetto della legge, l'onestà, non hanno diritto di cittadinanza: sono dei pericolosissimi rivoluzionari, degli astratti cui manca un sano realismo.

EUROPA MUTILATA — L'Europa mutilata che Enrico Giannelli ci presenta nel suo volume « Cinema Europeo », Edizioni dell'Ateneo Roma, dovrebbe muoverci alla commozione. « Gli uomini, scrive Giannelli, hanno dato un colpo di spugna alla tradizione millenaria ed hanno costretto l'Europa, e la sua Civiltà, in meno della metà del suo territorio naturale, ad occidente ». E' molto che nella mutila cartina d'Europa che abbellisce la copertina del volume, sui territori dell'Unione Sovietica e delle democrazie popolari non si sia scritto « Hic sunt leones ».

Ah! questi Europeisti, pieni di ideali, come vedono tutto in funzione di mercati da sfruttare!

l. c.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Autorizzazione Tribunale di Roma N. 2689 del 24-45-2

« Stab. I. G. E. I. » — Roma - Via S. Dorotea, 6 - Febbraio 1953